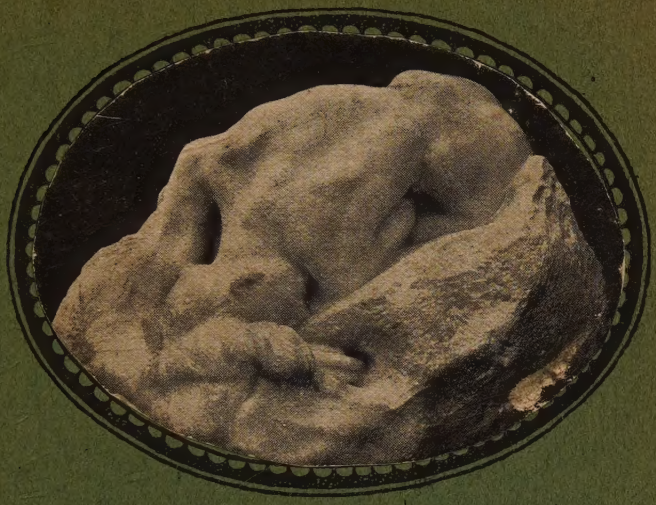


О. РОДЭНЪ

ИСКУССТВО

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

ИЗД-ВО
„ОГНИ“
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

О. РОДЭНЪ

ИСКУССТВО

РЯДЪ БЕСѢДЪ, ЗАПИСАННЫХЪ
П. ГЗЕЛЛЬ.

ПЕРЕВОДЪ
Л. М.

1914

PRINTED IN RUSSIA

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, 40.
1914.

Наша литература бѣдна книгами о скульптурѣ, и всякую попытку восполнить этотъ существенный недостатокъ можно только привѣтствовать. Но живыя и остроумныя бесѣды такого великаго мастера, какимъ является Родэнъ, представляютъ двойной интересъ. Съ одной стороны, онѣ вводятъ, нисколько не утомляя вниманія, въ самую глубину постиженія скульптуры, ея цѣлей и способовъ выраженія. Съ другой стороны, читатель какъ бы гуляетъ, въ сопровожденіи любезнаго и краснорѣчиваго маэстро, среди его безподобныхъ коллекцій, выслушивая отъ него цѣлый рядъ краткихъ и поучительныхъ лекцій, наглядно выражающихъ исторію творчества знаменитаго скульптора, его художественныхъ вдохновеній, идей и образовъ, его занимавшихъ. Къ концу этой прогулки, напоминающей собою бесѣды античныхъ перипатетиковъ, въ душѣ читателя создается сложный и благородный міръ образовъ и ощущеній, производящихъ длительное художественное наслажденіе, своего рода интуицію идеи безконечнаго въ законченныхъ формахъ пластическаго искусства.

Съ этой точки зрѣнія легкость и популярность изложенія должны быть признаны неоцѣнимыми достоинствами французской книги. Внимательный читатель замѣтитъ, что, при всей своей доступности, она даетъ намъ новыя средства для выраженья нашихъ художественныхъ впечатлѣній: со словъ художника мы воспринимаемъ цѣлый рядъ мѣткихъ и смѣлыхъ опредѣленій, подчасъ техническихъ терминовъ, которымъ онъ такъ умѣетъ придать живость и убѣдительность творческой интуиціи. Въ этомъ отношеніи бесѣды Родэна не только служатъ источникомъ эстетическихъ возбужденій, но могутъ быть весьма поучительны и съ точки зрѣнія теоріи искусства.

Вотъ соображенія, побудившія насъ предложить русскимъ читателямъ авторизованный переводъ этой книги, выходящей нынѣ вторымъ изданіемъ. Небольшія измѣненія, внесенныя въ текстъ, сдѣланы по любезнымъ указаніямъ художника Д. И. Митрохина.

Оригиналомъ для перевода послужило изданіе Бернара Грассэ (Aug. Rodin, l' Art, entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, éditeur Bernard Grasset, 1911 pp. 318).

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Вблизи Мёдона, въ маленькой деревушкѣ Вальфлёри, раскинулась на холмѣ группа живописныхъ построекъ. Сейчасъ догадываешься, что онѣ принадлежатъ художнику, такъ онѣ ласкаютъ глазъ.

И дѣйствительно, здѣсь поселился Огюстъ Родэнъ.

Домъ его въ стилѣ Людовика XIII изъ краснаго кирпича и сѣраго камня, съ высокой острой крышей.

Рядомъ съ домомъ большое круглое зданіе съ портикомъ на колоннахъ. Въ этомъ зданіи помѣщались произведенія Родэна на Всемірной выставкѣ 1900 года, и оно такъ полюбилось ему, что онъ перенесъ его въ Мёдонъ и устроилъ тамъ свою мастерскую.

Немного поодаль, у самой кручи, виднѣется замокъ XVIII вѣка, по настоящему—только фасадъ

замка: виденъ прекрасный порталъ съ рѣшеткой изъ кованаго желѣза и надъ нимъ трехъугольный фронтонъ.

Эти разнообразныя постройки разсыпаны среди идиллическаго сада. Трудно найти въ окрестностяхъ Парижа болѣе плѣнительный пейзажъ. Мѣстность сама по себѣ живописна, а утонченный вкусъ художника, двадцать лѣтъ работающаго здѣсь, сдѣлалъ ее еще прекраснѣе.

* * *

Въ прошедшемъ году, гуляя съ Родэномъ подъ сѣнью деревьевъ его прелестнаго сада, въ свѣтлый майскій вечеръ, я высказалъ ему желаніе записать его взгляды на искусство. Онъ улыбнулся.

— Что вы за чудакъ!—воскликнулъ онъ.— Неужели вы еще интересуетесь искусствомъ? Вѣдь это совсѣмъ не современно.

Въ наше время художники и любители искусства—вродѣ ископаемыхъ. Представьте себѣ мегатеріума или диплодокуса, гуляющихъ по улицамъ Парижа. Вотъ впечатлѣніе, которое мы производимъ на нашихъ современниковъ.

Нашъ вѣкъ—вѣкъ инженеровъ и заводчиковъ, художникамъ нѣтъ въ немъ мѣста.

Въ нынѣшней жизни все стремится къ полезному: все направлено на улучшеніе матеріальныхъ условій: наука ежедневно изобрѣтаетъ новые пріемы питать, одѣвать и перевозить насъ: она дешево производитъ плохіе продукты, чтобы доставить все большему числу людей низкопробныя насла-

жденія; правда, въ то же время совершенствуется все, что служитъ къ удовлетворенію нашихъ потребностей.

Но гдѣ же духовное начало? Гдѣ мысли, мечты? До нихъ никому дѣла нѣтъ. Искусство погибло.

Искусство есть созерцаніе. Это удовлетворенность духа, проникающаго природу и отгадывающаго и въ ней духовное начало. Это восторгъ ума, который разбирается во вселенной и возсоздаетъ ее, озаряя сознаніемъ. Искусство—высочайшее призваніе человѣка.

Но въ наши дни люди полагаютъ, что могутъ обойтись безъ искусства. Не хотятъ больше вдумываться, созерцать, грезить: ищутъ только физическихъ наслажденій. Возвышенныя и глубокія истины никого не затрагиваютъ: было бы чѣмъ удовлетворить тѣлесныя вожделѣнія; современное человѣчество порабощено животными инстинктами. На что ему художники?

Искусство немыслимо безъ вкуса. Вкусъ—улыбка человѣческой души на самыхъ обыденныхъ предметахъ, на домашнемъ обиходѣ и на обстановкѣ... Вкусъ—изящество мысли и чувства во всемъ, что служитъ человѣку. Но кто въ наше время испытываетъ потребность обставить себя со вкусомъ? Когда-то, въ старой Франціи, искусство было вездѣ. Послѣдній буржуа, даже крестьянинъ окружалъ себя вещами, пріятными глазу. Стулья, столы, кухонная утварь, кувшины, все было красиво. А въ наше время искусство изгнано изъ повседневной жизни. Нашъ лозунгъ: полезное

не должно быть красивымъ. Все уродливо, все сфабриковано наскоро, безъ изящества, тупоумными машинами. Художникъ—это врагъ.

А вы, милый Гзелль, хотите записать мечты художника? Дайте на себя посмотрѣть: поистинѣ, вы необыкновенный человѣкъ!

— Я прекрасно знаю, сказалъ я, что въ наше время искусство мало кого интересуетъ. Но я хочу, чтобы эта книга была протестомъ противъ нынѣшнихъ вѣяній. Я хочу, чтобы вашъ голосъ пробудилъ нашихъ современниковъ, чтобы они поняли, какое творятъ преступленіе, пренебрегая лучшей частью нашего національнаго достоянія: безграничной любовью къ искусству и красотѣ.

— Да услышатъ васъ боги!—промолвилъ Родэнъ.

* *
*

Мы идемъ вдоль мастерской. Подъ перистилемъ собрано нѣсколько образцовъ античной скульптуры. Небольшая полузавѣшанная весталка красуется противъ важнаго оратора въ тогѣ, а неподалеку отъ нихъ Амуръ гарцуетъ на морскомъ чудищѣ. Среди этихъ фигуръ возвышаются двѣ прелестныя коринѳскія колонны съ розовыми мраморными стволами. Вся коллекція говоритъ о благоговѣйномъ отношеніи хозяина къ Греціи и Риму.

У глубокаго бассейна дремлютъ два прекрасныхъ лебедя. Завидя насъ, они вытягиваютъ свои длинныя шеи и злобно шипятъ. — Какая глупая птица—лебедь, говорю я.

РОДЭНЪ. ЕВА.

— Ея линіи умныя, и этого достаточно, возражаетъ, смѣясь, Родэнъ.

По временамъ сквозь деревья виднѣются небольшіе, круглые, мраморные жертвенники, украшенные гирляндами и бюкранами. Въ бесѣдкѣ, увитой легкой зеленью софоры, молодой Митра, безъ

головы, закалываетъ священнаго быка. На перекресткѣ Эросъ спитъ на львиной шкурѣ. Сонъ побѣдилъ побѣдителя дикихъ звѣрей.

— Не кажется-ли вамъ, спросилъ Родэнъ, что зелень — самая подходящая рамка для античной скульптуры?

Развѣ не скажешь, глядя на маленькаго спящаго Эроса, что онъ божество этого сада? Его

пухленькое тѣло точно сродни прозрачной, роскошной листвѣ. Греческіе художники такъ любили природу, что ихъ произведенія купаются въ ней, какъ въ родной стихіи.

Замѣтьте этотъ ходъ мысли. Обыкновенно статуи служатъ украшеніемъ для сада. Родэнъ же находитъ, что садъ служитъ украшеніемъ для статуй: для него все должно подчиниться природѣ, которая безконечно совершенна.

Греческая амфора изъ розовой глины покоится на землѣ, прислоненная къ кусту буксуса. Она, вѣроятно, вѣками спала на днѣ морскомъ: въ нее врѣзались тонкимъ кружевомъ прелестныя вѣточки коралловъ.

Она будто случайно брошена, а между тѣмъ какъ нельзя болѣе здѣсь у мѣста: естественность—послѣднее слово искусства.

Дальше намъ попадается изящный торсъ Венеры. Грудь ея прикрыта платкомъ, завязаннымъ на спинѣ. Невольно думаешь о какомъ-нибудь Тартюфѣ, стыдливо прикрывающемъ прелести, до которыхъ онъ слишкомъ падокъ.

«Такіе предметы уязвляютъ душу
«И на умъ приходятъ грѣшныя мысли... *(Мольеръ)*.

Но Родэнъ, конечно, не изъ породы Тартюфовъ. Онъ самъ объясняетъ мнѣ, въ чемъ дѣло.

— Я прикрылъ грудь этой статуи, потому что она хуже остального.

Онъ отпираетъ калитку, и мы выходимъ на терассу, гдѣ онъ выстроилъ тотъ фасадъ, о которомъ была рѣчь.

Вблизи, архитектурныя линіи еще благороднѣе. Восемь ступеней ведутъ къ монументальному портику; фронтонъ покоится на колоннахъ, и на немъ изваяна Ѳемида, окруженная амурами.

— Когда то, сказалъ мнѣ Родэнъ, этотъ чудный замокъ стоялъ на склонѣ сосѣдняго холма. Я часто любовался имъ, проходя мимо. Потомъ какіе-то аферисты купили землю и сломали его.

Глаза его метнули молніи.

— Вы не можете себѣ представить, съ какимъ ужасомъ я смотрѣлъ на это преступленіе. Сломать это великолѣпное зданіе!

Мнѣ казалось, что эти злодѣи рѣжутъ на куски прекрасную, непорочную дѣвушку!

Прекрасную дѣвушку! Родэнъ произноситъ эти слова съ глубокимъ благоговѣніемъ. Такъ и чувствуешь, что для него упругое, бѣлое тѣло молодой дѣвушки послѣднее слово творенія, чудо изъ чудесъ!

— Я попросилъ этихъ святотатцевъ, продолжаетъ онъ, не разбрасывать матеріаловъ, а продать ихъ мнѣ, и велѣлъ перенести камни сюда и кое какъ собрать ихъ.

Къ несчастью, вы видите, что я успѣлъ возвести всего одну стѣну.

Дѣйствительно, чтобы доставить себѣ немедленно высокое художественное наслажденіе, Родэнъ не пошелъ по обычному, логическому пути. Онъ не возвелъ одновременно всѣхъ частей зданія, а ограничился однимъ фасадомъ. Черезъ рѣшетку входной двери виднѣется только утрамбованная

земля и ряды сложенныхъ камней, которые намѣчаютъ будущій планъ постройки.

Замокъ для глазъ... замокъ художника...

— Поистинѣ, бормочетъ Родэнъ, эти старые архитектора были настоящими людьми!.. Особенно въ сравненіи съ ихъ недостойными преемниками!

Съ этими словами онъ увлекаетъ меня въ ту сторону, откуда лучше виденъ каменный фасадъ.

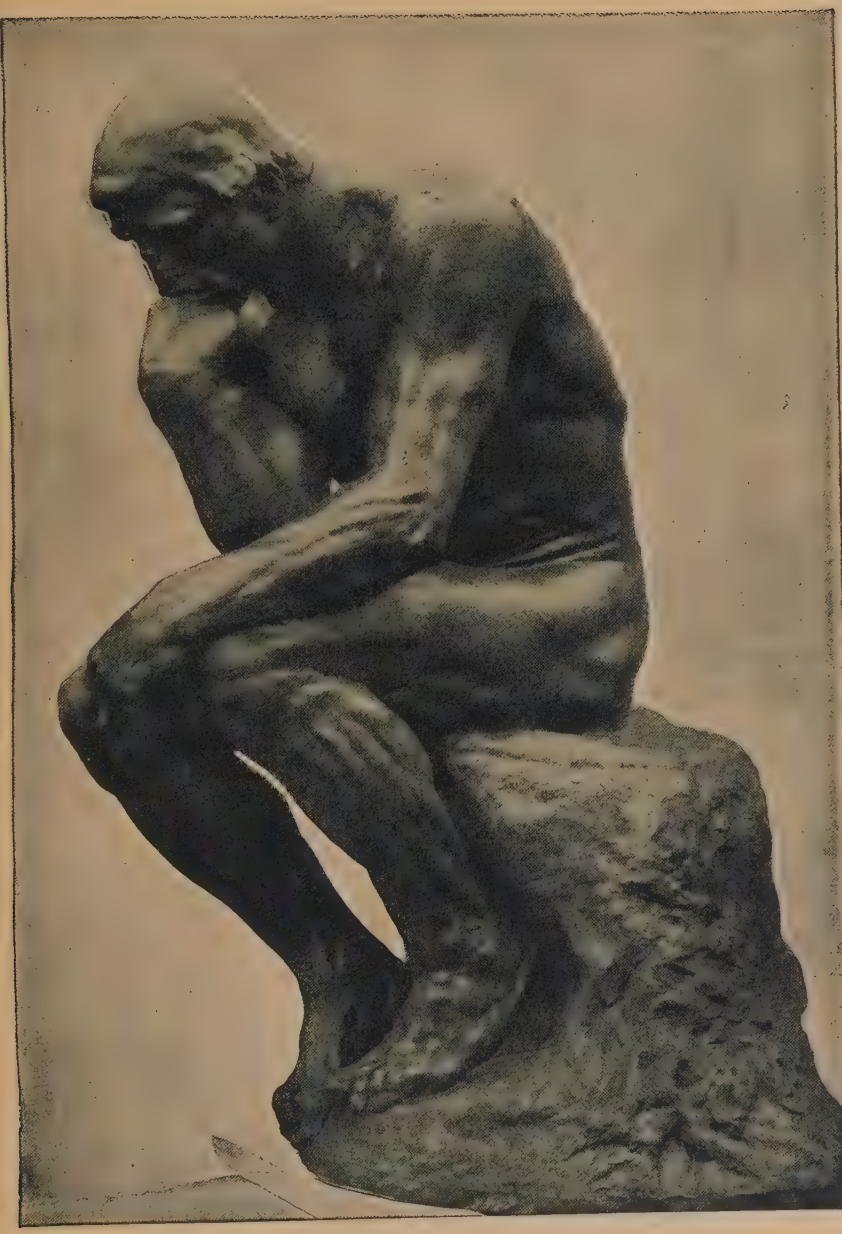
— Посмотрите, говоритъ онъ, какъ стройно этотъ силуэтъ вырѣзывается на серебристомъ небѣ, и какъ смѣло онъ властвуетъ надъ красивой долиной у нашихъ ногъ.

И вотъ онъ погружается въ экстазъ.

Влюбленнымъ взоромъ онъ обнимаетъ постройку и пейзажъ.

Передъ нами разстилается необозримое пространство. Вотъ Сена: она быстро несется къ массивному Севрскому мосту, образуя серебряную петлю; рядъ высокихъ тополей отражается въ ней. Дальше бѣлая колокольня Сен-Клу прислоняется къ изумрудному холму, а тамъ голубоватыя высоты Сюрена и Мон-Валерьяна, подернутыя сказочной дымкой.

А направо колоссальный Парижъ до самаго неба раскидываетъ узоръ своихъ неисчислимыхъ домовъ, такихъ крошечныхъ издали, что, казалось бы, они помѣстятся на ладони: Парижъ, великое и чудовищное видѣніе, гигантское горнило, въ которомъ безъ устали и безъ разбора кипятъ радости, страданія, живыя силы, лихорадочное стремленіе къ идеалу!



РОДЭНЪ. МЫСЛИТЕЛЬ.

ГЛАВА I.

РЕАЛИЗМЪ ВЪ ИСКУССТВѢ.

Въ концѣ длинной Университетской улицы, у самаго Марсова поля, находится складъ мраморовъ.

Здѣсь, въ самомъ сердцѣ Парижа, сохранился уголокъ провинціи, пережитокъ былого, гдѣ безмолвно и тихо, какъ въ монастырѣ.

На огромномъ дворѣ, поросшемъ травой, спятъ тяжелыя, сѣроватыя глыбы; кое гдѣ отколоты куски, и свѣжій изломъ искрится бѣлизной инея. Мраморъ этотъ принадлежитъ государству и предназначается скульпторамъ, удостоеннымъ казенными заказами.

По одной сторонѣ двора тянется съ десятокъ мастерскихъ, предоставленныхъ извѣстнымъ ваятелямъ. Тихо и мирно въ этомъ маленькомъ художественномъ поселкѣ, точно своего рода скитъ или монастырь.

Родэнъ занимаетъ двѣ студіи, похожія на келіи. Въ одной хранится гипсовый слѣпокъ съ его „Дверей Ада“, этого удивительнаго, завхатывающаго,

БАРЕЛЬЕФЪ «ДВЕРЕЙ АДА».

къ сожалѣнію не оконченнаго произведенія. Въ другой онъ работаетъ.

Не разъ я заходилъ туда къ нему подъ вечеръ, ожидая минуты, когда надвигающіяся сумерки заставятъ его прервать свою прекрасную работу. Я присаживался и наблюдалъ, какъ онъ лихорадочно торопился, чтобы использовать послѣдніе лучи дневного свѣта.

Я вспоминаю, какъ онъ съ неимовѣрной быстротой лѣпилъ изъ глины маленькія фигурки, какъ бы забавляясь или отдыхая послѣ упорной работы надъ большими статуями. Создаваемыя почти мгновенно, эти фигурки его страстно интересуютъ, онѣ позволяютъ ему схватить на лету красивые жесты, мимолетная правда которыхъ ускользнула бы при болѣе глубокомъ, но и болѣе продолжительномъ наблюденіи.

Методъ работы у Родэна совершенно исключительный.

Его мастерскую постоянно оживляютъ нѣсколько нагихъ натурщиковъ и натурщицъ.

Задача ихъ—давать ему образы нагого тѣла, двигающагося на свободѣ, безъ всякаго стѣсненія. Его модели ходятъ, садятся, отдыхаютъ, какъ имъ вздумается. А онъ за ними наблюдаетъ, и это постоянное наблюденіе съ давнихъ поръ дало ему изумительное знаніе игры мускуловъ. Въ наше время нагое тѣло, вообще, случайное откровеніе, даже скульпторы обыкновенно ограничиваются сеансами позы, но для Родэна это привычное, ежедневное явленіе.

Греческимъ художникамъ знаніе человѣческаго тѣла давалось совершенно естественно: упражненія палестры, метаніе диска, атлетическая борьба, борьба съ цестомъ, бѣга въ запуски были обычнымъ зрѣлищемъ, которое пріучало художниковъ бѣгло говорить на языкѣ „нагого тѣла“. Авторъ „Мыслителя“ сумѣлъ создать себѣ такую-же обстановку: видя постоянно вокругъ себя нагихъ натурщиковъ, онъ сжился съ человѣческимъ тѣломъ, зна-

БАРЕЛЬЕФЪ «ДВЕРЕЙ АДА».

ніе его вошло въ его плоть и кровь. Онъ проникъ и истолковалъ, какимъ образомъ каждая часть нашего тѣла реагируетъ на извѣстное чувство и отражаетъ его.

Лицо считается обыкновенно единственнымъ зеркаломъ души, а подвижность его чертъ един-

РОДЭНЪ. МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА.

ственнымъ проявленіемъ духовной жизни. На самомъ же дѣлѣ нѣтъ ни одного мускула, который бы не выражалъ измѣненій нашего душевнаго состоянія. Всѣ они передаютъ радость или скорбь, энтузіазмъ или отчаяніе, умиротвореніе или бѣшенство. Протянутыя руки, склоняющійся торсъ улыбаются такъ же нѣжно, какъ улыбаются глаза и губы. Но чтобы проникнуть эти тайны, нужна

долгая, терпѣливая подготовка, нужно начать съ азбуки, чтобы раскрылась эта волшебная книга. Нравы античнаго міра помогали художникамъ, а Родэнъ добился того-же только силой своей желѣзной воли.

Глаза его слѣдятъ за моделями: онъ, молча, упивается красотою жизни, играющей въ нихъ. Онъ то любуется молодой женщиной, которая съ задорной граціей нагнулась, чтобы поднять стеку, то слѣдить за другой, поднявшей руки, чтобы поправить свои золотистые волосы, то заглядывается на упругую, нервную походку молодого натурщика; лишь только кто-нибудь изъ нихъ случайно сдѣлаетъ движеніе, которое ему понравится, онъ сейчасъ же его останавливаетъ, прося сохранить эту позу. Онъ, мгновенно, берется за глину... и эскизъ готовъ; потомъ также быстро онъ переходитъ къ другой фигуркѣ.

Однажды въ сумерки, когда мастерская начала уже заволакиваться сѣроватой дымкой, и натурщики одѣвались за ширмами, я разговорился съ художникомъ объ его артистическихъ пріемахъ.

— Удивительно, сказалъ я ему, вы работаете совершенно иначе, чѣмъ другіе! Я знаю скульпторовъ и многихъ видѣлъ за работой. Они ставятъ натурщика на такъ называемый „столъ“ и приказываютъ ему принять ту или другую позу. Часто художникъ самъ устанавливаетъ его, выгибаетъ руки и ноги, наклоняетъ или выпрямляетъ ему торсъ и голову, точно тотъ бездушный манекенъ. Затѣмъ онъ принимается за работу.

Вы же, напротивъ, ждете, пока ваши модели сами примутъ интересную позу, чтобы запечатлѣть ее. Какъ будто не онѣ въ вашемъ распоряженіи, а вы къ ихъ услугамъ.

Родэнъ въ эту минуту завертывалъ свои фигурки въ мокрыя тряпочки.

— Я не къ ихъ услугамъ, а къ услугамъ природы, тихо отвѣтилъ онъ мнѣ.

Мои товарищи по искусству имѣютъ, вѣроятно, свои основанія такъ работать.

Но это насиліе надъ природой: когда изъ живого существа дѣлаешь куклу, творчество поневолѣ искусственно и мертво.

Я же, въ вѣчной погонѣ за правдой, подстерегаю жизнь во всѣхъ мелочахъ, и потому я не могу работать такъ, какъ мои коллеги.

Я стараюсь уловить движеніе, когда оно проявляется само собой, но я не вызываю его искусственно.

Даже когда опредѣленный сюжетъ заставляетъ меня требовать отъ натурщика извѣстной позы, я ее указываю, но никогда не трогаю и не устанавливаю его. Я беру только то, что жизнь мнѣ добровольно даетъ.

Я подчиняюсь во всемъ природѣ и вовсе не хочу подчинять ее себѣ.

Моя единственная задача—рабски слѣдовать ей.

Я улыбнулся.

— Однако, нельзя сказать, чтобы въ вашихъ произведеніяхъ вы воспроизводили природу такой, какая она есть.

РОДЭНЪ. ЕВА.

Родэнъ рѣзко бросилъ свою работу.

— Конечно, такой, какая она есть! воскликнулъ онъ, нахмурившись.

— Вы должны ее нѣсколько измѣнить...

— Ни въ какомъ случаѣ! Я бы проклялъ себя за это!

РОДЭНЪ. ДАНАИДА.

— Но вѣдь доказательство на лицо: слѣпокъ совершенно не далъ бы того впечатлѣнія, которое даютъ ваши работы.

Онъ задумался.

— Это вѣрно, отвѣтилъ онъ, но въ слѣпкѣ меньше *правды*, чѣмъ въ моей скульптурѣ.

Развѣ можетъ „натура“ удержать живое движеніе, пока я съ нея буду брать слѣпокъ? А въ

моемъ представленіи остается совокупность позы, и я постоянно прошу натурщика соображаться съ моими воспоминаніями.

Сказу больше.

Слѣпокъ передаетъ только внѣшнее, я же передаю и духовную сущность, составляющую, безъ сомнѣнія, тоже часть природы.

Я постигаю всю правду, а не только ту, которая дается глазу.

Я подчеркиваю черты, наиболѣе выражающія настроеніе, которое я передаю.

Съ этими словами онъ указываетъ мнѣ на одну изъ самыхъ совершенныхъ своихъ статуй. Юноша, на колѣняхъ, простираетъ съ мольбой руки къ небу. Все существо его томится смертельной тоской. Туловище откинулось назадъ, грудь напряжена, вытянутая шея выражаетъ безнадежность, руки стремительно протянуты къ чему-то невѣдомому, какъ бы желая уцѣпиться за него.

— Смотрите, говоритъ мнѣ Родэнъ, я подчеркнулъ рельефы мускуловъ, выражающихъ отчаяніе... Вотъ здѣсь, смотрите, и здѣсь, и вотъ еще... я преувеличилъ растяженіе сухожилій, въ нихъ сказывается молитвенный порывъ...

И онъ проводилъ рукой по мрамору, гдѣ съ особенной силой сказывалось нервное напряженіе.

— Вотъ вы и попались, иронически воскликнулъ я вы сами признаетесь, что вы „подчеркнули“, „преувеличили“. Вы видите, что вы измѣнили природу.

Мое упрямство его разсмѣшило.

— Такъ нѣтъ-же! отвѣтилъ онъ. Я ее не измѣнилъ! А еслибъ даже измѣнилъ, то безсознательно, въ моментъ творчества. Въ это время на мой глазъ вліяло чувство, и я видѣлъ природу сквозь его призму. Если-бы я захотѣлъ измѣнить то, что вижу, и „сдѣлать красивѣе“, то ничего бы не вышло.

Родэнъ. послѣдній призывъ.

— Я допускаю, продолжалъ онъ послѣ минутнаго молчанія, что художникъ видитъ природу иначе, чѣмъ простые смертные, потому что его возбужденное чувство подъ

внѣшнимъ покровомъ воспринимаетъ и внутреннюю правду.

Но въ концѣ концовъ, единственный принципъ въ искусствѣ—точное воспроизведеніе, копія съ того, что видишь. Не въ упрекъ будетъ сказано учителямъ эстетики: всякій другой методъ пагубенъ. Нѣтъ рецепта для украшенія природы.

Надо только умѣть „видѣть“.

Конечно, человѣкъ посредственный, какъ бы онъ тщательно ни копировалъ, никогда не дастъ художественнаго произведенія, потому что онъ смотритъ, а не видитъ. Съ какой бы точностью онъ ни передавалъ малѣйшую деталь, результатъ всегда будетъ жалкій, лишенный всякаго характера. Поприще художника не подъ силу посредственности, самые полезные совѣты не вдохнутъ въ нее таланта.

Художникъ, напротивъ того, „видитъ“, т. е. его глазъ, вдохновляемый тонкимъ чутьемъ, проникаетъ въ тайники природы.

Художнику остается только довѣриться своему глазу.

РОДЭН. СТРАСТНАЯ МОЛЬБА.

ГЛАВА II.

ДЛЯ ХУДОЖНИКА—ВСЕ ПРЕКРАСНО ВЪ ПРИРОДѢ.

Какъ-то разъ я разсматривалъ у Родэна слѣпокъ съ его статуэтки, столь прекрасной въ своемъ безобразіи, навѣянной стихами Виллона „la belle Heaulmière“ *).

Куртизанка, въ молодости блестящая красавица, стала отталкивающей развалиной. Какъ, нѣкогда, она гордилась своими чарами, такъ теперь она стыдится своего безобразія.

Ваятель шагъ за шагомъ пошелъ за поэтомъ.

Старая прелестница, высохшая, какъ мумія, оплакиваетъ свою увядшую красоту.

На корточкахъ, согнувшись въ три погибели, она съ отчаяніемъ оглядываетъ свою жалкую, отвислую грудь, свой отвратительный, весь въ морщинахъ, животъ и свои изуродованныя руки и ноги, похожія на узловатую виноградную лозу.

---

*) Виллонъ—извѣстный французскій поэтъ XV в.

Рано старость змѣей подползла,
Юныхъ лѣтъ погубила красу....
О, зачѣмъ въ безнадежной борьбѣ
Бремя жизни позорно несу!
Посмотрю на себя—не узнать,
Отъ былой красоты ни слѣда,
Нагота не плѣняетъ очей:
Стала я и жалка и худа.
Полныхъ бедеръ манящій изгибъ,
Пышной груди упругій расцвѣтъ—
Васъ ласкать бы, ласкать безъ конца!
Отцвѣли—и помину вамъ нѣтъ.
Виснетъ, сохнетъ поблеклая грудь,
Страсть остыла въ потухшей крови.
Ляжки стали, какъ пара колбасъ,
Имъ не знать ужъ безумства любви!
. . . . . .

Скульпторъ не остался въ долгу у поэта. Его произведеніе, быть можетъ, еще выразительнѣе жирныхъ стиховъ Виллона: оно внушаетъ ужасъ. Кожа отвисаетъ дряблыми складками на выступающихъ костяхъ скелета; ребра выпятились подъ пергаментомъ, который ихъ обтягиваетъ; и все это трясется, шатается, скрючивается и коробится.

Безконечную грусть навѣваетъ эта статуя своимъ страшнымъ, душу раздирающимъ комизмомъ. Вы видите передъ собой неописуемый ужасъ слабой, жалкой души, когда-то мечтавшей о вѣчной юности и вѣчной красотѣ,—души, переживающей, безсильно, позорное разрушеніе своей оболочки; это антитеза духовнаго начала, требующаго безконечныхъ радостей, и тѣла, которое гибнетъ, разлагается, обращается въ ничто. Реальное уни-

РОДЭНЪ. КРАСАВИЦА ОМІЭРЪ.

чтожается, тѣло мучительно борется со смертью, но мечта и желанія безсмертны. Вотъ гдѣ глубокій смыслъ статуэтки Родэна, и я не знаю другого художника, который изображалъ бы старость съ такой суровой безпощадностью.

Нѣтъ, знаю! На одномъ изъ алтарей Баптистерія во Флоренціи есть странная статуя Донателло: совершенно голая старуха, окутанная только своими длинными, рѣдкими волосами, неопрятныя космы которыхъ кое-гдѣ пристали къ изможденному тѣлу этой живой развалины. Она представляетъ святую Магдалину въ пустынѣ. Удрученная годами, святая приноситъ въ даръ Богу истязанія, которымъ она подвергаетъ свою, когда то лелѣянную, грѣховную плоть.

ДОНАТЕЛЛО. СВ. МАГДАЛИНА.

Неумолимая искренность флорентійскаго художника едва-ли уступаетъ Родэну, но чувство въ ихъ произведеніяхъ — различное. Магдалина, въ своемъ изступленномъ изувѣрствѣ, ликуетъ, видя свою отвратительную внѣшность, а старая „Heaulmière“ убита сознаніемъ, что стала живымъ трупомъ.

Современная скульптура гораздо трагичнѣе старой.

Нѣсколько минутъ я молча смотрѣлъ на это удивительное воплощеніе ужаснаго.

— Никто больше меня, обратился я къ художнику, не цѣнитъ этой изумительной фигуры, но вы не разсердитесь, если я вамъ сообщу о впечатлѣніи, которое она производитъ въ Люксембургѣ на зрителей и особенно на зрительницъ...

— Напротивъ, я буду вамъ очень обязанъ.

— Ну, такъ публика, въ общей сложности, отворачивается отъ нея съ возгласомъ: фу! какая мерзость!

Не разъ даже дамы закрывали глаза рукой, отворачиваясь отъ нея.

Родэнъ весело засмѣялся.

— Должно быть, мое произведеніе очень краснорѣчиво, сказалъ онъ, если вызываетъ такія острыя ощущенія. Эти люди, вѣроятно, боятся грубой философской правды.

Но я дорожу исключительно мнѣніемъ людей со вкусомъ, и я былъ въ восторгѣ отъ ихъ похвалъ моей старой „Heaulmière“.

Я работаю только для знатоковъ, какъ та римская пѣвица, отвѣтившая на шиканіе публики: Equitibus cano! (я пою для всадниковъ).

Обыватель воображаетъ, что то, что ему кажется безобразнымъ, не можетъ занять художника. Онъ охотно наложилъ бы запретъ на все, что ему не нравится и шокируетъ его въ природѣ.

Это глубокое заблужденіе съ его стороны.

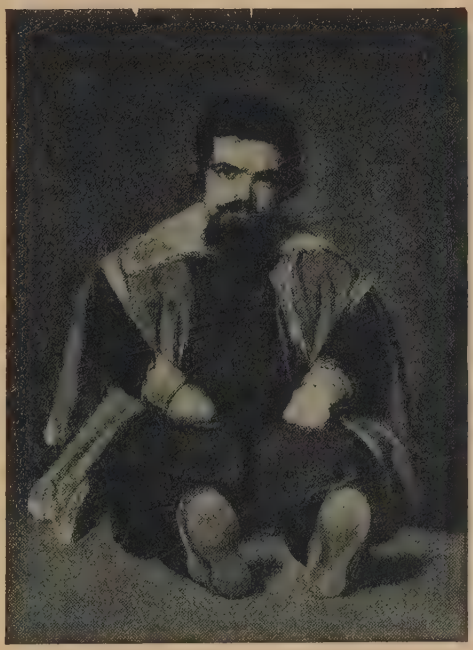
Такъ называемое безобразное въ природѣ можетъ сдѣлаться прекраснымъ въ искусствѣ.

Безобразнымъ, по существу, называется все уродливое, нездоровое, вызывающее мысль о болѣзни, немощи и страданіи, все, что противно правильности, т. е. здоровью и силѣ. Безобразенъ горбунъ, безобразенъ кривоногій, безобразна нищета въ лохмотьяхъ.

Безобразна душа и поведеніе безнравственнаго человѣка, человѣка порочнаго и преступнаго, человѣка анормальнаго, который вредитъ обществу; безобразна душа отцеубійцы, предателя и честолюбца, не разбирающаго средствъ.

Мы въ полномъ правѣ заклеймить позорнымъ словомъ тѣ существа и тѣ предметы отъ которыхъ, кромѣ зла, нечего ждать.

Но стоитъ великому артисту или великому писателю коснуться до какого нибудь безобразія, чтобы оно мгновенно преобразилось: ударомъ волшебнаго жезла безобразіе превращается въ красоту: это алхимія, это колдовство!



ВЕЛАСКЕЗЪ. ШУТЪ ФИЛИППА IV.

Когда Веласкезъ

пишетъ Себастьяна, карлика Филиппа IV, мы сразу читаемъ въ трогательномъ взглядѣ этого невольнаго урода его скорбную тайну. Чтобы обезпечить свое существованіе, онъ продалъ свое человѣческое достоинство, онъ сталъ забавой, шутомъ... Чѣмъ острѣе чувствуются муки совѣсти, живущей въ этомъ чудовищномъ обликѣ, тѣмъ выше произведеніе художника.

Когда Франсуа Миллэ изображаетъ крестьянина, который на минуту оперся на свою мотыгу, чтобы передохнуть подъ палящимъ солнцемъ, обездоленнаго, разбитаго отъ непосильнаго труда, дошедшаго до состоянія исполосованной ударами ломовой лошади, художнику стоитъ только подчеркнуть покорное выраженіе лица этого несчастнаго, обреченнаго судьбой на вѣчную муку, чтобы это порожденіе кошмара обратилось въ великолѣпный символъ всего человѣчества.

Когда Бодлэръ описываетъ отвратительную, зловонную падаль, покрытую червями, и въ этомъ ужасающемъ обликѣ представляетъ себѣ свою обожаемую возлюбленную, ничто не можетъ сравниться съ великолѣпіемъ этого грознаго контраста красоты съ ужаснымъ разложеніемъ, ожидающимъ ее:

А вотъ придетъ пора, и ты, червей питая,
Какъ это чудище, вдругъ станешь смрадъ и гной,
Ты—солнца свѣтлый ликъ, звѣзда очей златая,
Ты—страсть моихъ очей, ты—чистый ангелъ мой!
О да, прекрасная, ты будешь остовъ смрадный,
Чтобъ подъ ковромъ цвѣтовъ, средь сумрака могилъ,
Среди костей найти свой жребій безотрадный,
Едва разсѣется послѣдній дымъ кадилъ.

МИЛЛЭ. КРЕСТЬЯНИНЪ СЪ МОТЫГОЙ.

Но ты скажи червямъ, когда безъ сожалѣнья
Они тебя пожрутъ лобзаніемъ своимъ,
Что ликъ моей любви, распавшейся изъ тлѣнья,
Воздвигну я навѣкъ нетлѣннымъ и святымъ.

Когда Шекспиръ рисуетъ Яго или Ричарда III, когда Расинъ выводитъ Нерона или Нарцисса, нравственное безобразіе становится чудной темой красоты въ передачѣ такихъ свѣтлыхъ и чуткихъ умовъ.

Въ искусствѣ прекрасно—только *характерное*.

Характеръ—это глубокая правда любого явленія природы, все равно, прекрасно оно, или безобразно; правда двуликая: внутренняя правда выраженная внѣшней; это душа, чувство, идея, переданныя чертами лица, движеніями и дѣйствіями человѣка, тонами неба, линіями горизонта.

А для истиннаго художника все характерно въ природѣ: неподкупная искренность его наблюденія проникаетъ скрытый смыслъ всего сущаго.

То, что въ природѣ считается безобразнымъ, часто болѣе характерно, чѣмъ такъ называемое прекрасное: въ судорожномъ подергиваніи болѣзненной физіономіи, въ глубокихъ морщинахъ порочнаго лика, во всякомъ вырожденіи и всякой неправильности внутренняя правда прорывается гораздо ярче, чѣмъ въ правильныхъ и здоровыхъ чертахъ.

И такъ какъ мощно выраженный *характеръ* и есть прекрасное въ искусствѣ, то часто наиболѣе безобразное въ жизни—наиболѣе прекрасное въ искусствѣ.

Въ искусствѣ безобразно только безразличное, оно лишено внутренней и внѣшней правды.

Безобразно въ искусствѣ все неискреннее, искусственное, все, что хочетъ казаться красивымъ и прекраснымъ, а не характернымъ, все мелкое, изысканное, все, что улыбается безъ причины, жеманится безъ нужды, хорохорится и важничаетъ безъ основанія, все, что бездушно и фальшиво, все, что только фасадъ красоты и граціи, все, что лжетъ.

Когда художникъ, желая „дѣлать красивѣе", изображаетъ весну болѣе зеленой, восходъ болѣе розовымъ, молодыя уста болѣе алыми, онъ творитъ безобразіе, потому что онъ лжетъ.

Когда онъ скрадываетъ гримасу страданія, дряхлость старости, мерзость разврата, когда онъ приглаживаетъ природу, стушевываетъ, наряжаетъ, умѣряетъ ее, съ цѣлью понравиться публикѣ, онъ творить безобразіе, потому что онъ боится правды.

Для художника, достойнаго этого имени, все прекрасно въ природѣ; его глазъ, смѣло воспринимая реальную правду, читаетъ въ ней, какъ въ открытой книгѣ, всю внутреннюю правду.

Стоитъ ему посмотрѣть на лицо человѣка, чтобы разобраться въ его душѣ: ни одна черта его не обманетъ, двуличность для него также ясна, какъ искренность: онъ провидитъ тайну сердца въ наклоненномъ челѣ, въ едва замѣтномъ движеніи бровей, въ бѣгломъ взглядѣ.

Онъ изучаетъ неясный умъ звѣрей: едва намѣченные зачатки чувствъ и мысли, смутный разумъ,

зарождающіяся привязанности; онъ чуетъ всю смиренную духовную жизнь животнаго въ его взглядѣ и движеніяхъ.

Онъ повѣренный и неодухотворенной природы. Деревья, растенія бесѣдуютъ съ нимъ, какъ съ другомъ.

Въ старыхъ узловатыхъ дубахъ онъ видитъ доброе расположеніе къ человѣку, котораго они осѣняютъ своими раскидистыми вѣтвями.

Цвѣты говорятъ съ нимъ изящнымъ изгибомъ своимъ стеблей и пѣвучими тонами своихъ лепестковъ: для него каждый цвѣточный вѣнчикъ въ травѣ—ласковое слово, сказанное ему природой.

Жизнь для него безконечное наслажденіе, непрерывающійся восторгъ, страстное опьянѣніе.

Не все, конечно, ему кажется хорошимъ: страданія любимыхъ людей, собственныя болѣзни жестоко идутъ въ разрѣзъ съ такимъ оптимизмомъ.

Но для него все прекрасно, потому что онъ идетъ по свѣтлому пути духовной правды.

Да, даже въ горѣ, даже въ смерти любимыхъ существъ, даже въ предательствѣ друга, великій художникъ,—и подъ этимъ именемъ я разумѣю не только скульптора и живописца, но и поэта,—находитъ трагическое наслажденіе. Онъ вникаетъ и—поклоняется.

Иногда у него въ сердцѣ адъ, но, сильнѣе чѣмъ муку, онъ ощущаетъ суровую радость—все постигать и всему находить выраженіе.

Во всемъ, что онъ видитъ, онъ ясно схватываетъ предначертанія судьбы.

На собственныя мученія, на худшія сердечныя раны онъ смотритъ восторженнымъ взоромъ человѣка, предвидѣвшаго приговоръ рока. Обманутый дорогимъ существомъ, онъ содрогнется подъ ударомъ, но, быстро оправясь, посмотритъ на измѣнника, какъ на чудесный примѣръ низости; онъ будетъ привѣтствовать неблагодарность, какъ опытъ, обогатившій его душу.

Въ его экстазѣ ужасъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и счастіе, потому что въ немъ вѣчное поклоненіе правдѣ.

Когда онъ видитъ существа, истребляющія другъ друга, молодость, обреченную на увяданіе; силу, предназначенную ослабѣть, геній померкнуть, и когда онъ стоитъ лицомъ къ лицу съ волей, начертавшей эти мрачные законы, онъ острѣе наслаждается своимъ знаньемъ и, насыщенный правдой, онъ счастливъ—ужаснымъ счастьемъ.

ГЛАВА III.

ЛѢПКА.

Какъ-то разъ я зашелъ къ Родэну, и мы засидѣлись въ мастерской до сумерекъ.

— Случалось-ли вамъ смотрѣть на античную статую при свѣтѣ лампы? неожиданно спросилъ онъ меня.

— Нѣтъ, никогда, отвѣтилъ я, нѣсколько озадаченный.

— Вы удивляетесь моему вопросу?

Вамъ кажется дико смотрѣть на скульптуру иначе какъ при дневномъ свѣтѣ? Словъ нѣтъ, при естественномъ освѣщеніи получается болѣе цѣльное впечатлѣніе... Но погодите немного!.. Мнѣ хочется показать вамъ своего рода опытъ, онъ васъ заинтересуетъ.

Съ этими словами онъ зажегъ лампу и повелъ меня въ уголъ студіи, гдѣ, на цоколѣ, стояла прелестная маленькая античная копія Венеры Медицейской. Родэнъ не разставался съ нею: во время

ВЕНЕРА МЕДИЦЕЙСКАЯ.
(УФФИЦИ. ФЛОРЕНЦІЯ).

работы она служила стимуломъ его собственному вдохновенію.

— Подойдите, промолвилъ онъ.

Онъ поднесъ лампу совсѣмъ близко къ статуѣ и освѣтилъ ей животъ.

— Что вы замѣчаете? спросилъ онъ.

Съ перваго взгляда я былъ пораженъ какъ бы внезапнымъ откровеніемъ.

При свѣтѣ лампы, направленномъ извѣстнымъ образомъ, на поверхности мрамора выступала масса возвышеній и легкихъ впадинъ, о существованіи которыхъ я не подозрѣвалъ.

Я сказалъ это Родэну.

— Хорошо! одобрительно отозвался онъ. Вглядитесь хорошенько!

Онъ сталъ медленно поворачивать подвижной цоколъ Венеры, и моимъ глазамъ представлялось все больше и больше едва уловимыхъ неровностей въ общей формѣ живота. То, что на первый взглядъ казалось такъ просто, на самомъ дѣлѣ было необычайно сложно.

Я высказалъ Родэну мои наблюденія.

Онъ съ улыбкой, кивнулъ головой.

— Развѣ это не чудодѣйственно? повторялъ онъ. Сознайтесь, что вы не ожидали встрѣтить столько деталей. Посмотрите на эту удивительную волнообразную линію, соединяющую животъ съ бедромъ... Полюбуйтесь роскошнымъ изгибомъ этого бедра...

А тутъ... на поясницѣ, эти восхитительныя ямки...

Онъ говорилъ тихо, какъ бы въ молитвенномъ экстазѣ. Онъ склонялся надъ статуей, какъ влюбленный.

АНТИЧНЫЙ ТОРСЪ. (НАЦ. БИБЛІОТЕКА. ПАРИЖЪ).

— Это живое тѣло! говориль онъ, весь преображенный. Оно точно соткано изъ ласки и поцѣлуевъ.

Онъ положилъ руку на бедро статуи.

— Такъ и кажется, что вотъ-вотъ почувствуешь теплоту живого тѣла.

— Ну, сказалъ онъ послѣ короткаго молчанія, что же вы теперь думаете о ходячемъ мнѣніи относительно греческой скульптуры?

Говорятъ—это ученіе усердно распространяется академической школой, —что древніе, поклоняясь идеалу, презирали плоть, считая ее низменной и простой, и что въ своихъ произведеніяхъ они пренебрегали безчисленными деталями реальной матеріи.

Говорятъ, что они хотѣли превзойти природу и создать, упрощеніемъ формъ, отвлеченную красоту, которая дѣйствовала бы только на разумъ, а не возбуждала бы чувственности.

Говоря такимъ языкомъ, академическая школа якобы слѣдуетъ за греческими художниками и подражаетъ имъ. Но, поправляя природу, она оскопляетъ ее и низводитъ до сухихъ, холодныхъ, упрощенныхъ контуровъ, не имѣющихъ ничего общаго съ правдой.

Вы только что убѣдились, до какой степени они заблуждаются.

Конечно, греки, съ ихъ строго-послѣдовательнымъ умомъ, инстинктивно выдѣляли существенное и подчеркивали главныя черты человѣческаго типа. Но никогда они не жертвовали живымъ деталемъ.

Они только скрадывали его и сливали въ общемъ ансамблѣ. Они увлекались плавными ритмами и, поневолѣ, сглаживали второстепенные рельефы, которые бы нарушали строгость ритма, но они никогда не уничтожали ихъ совершенно.

Никогда они не возводили лжи въ методъ.

Исполненные благоговѣнія и любви къ природѣ, они ее изображали такой, какой ее видѣли, и при всякомъ случаѣ выказывали свое страстное поклоненіе живому тѣлу. Какъ можно думать, что они его презирали! Нигдѣ, ни у какого народа, красота человѣческаго тѣла не возбуждала болѣе чувственнаго обожанія. На всѣхъ созданныхъ ими формахъ трепещетъ какая-то восторженная нѣга.

ВЕНЕРА НА КОРТОЧКАХЪ. (ЛУВРЪ).

Вотъ гдѣ необъятная пропасть, отдѣляющая греческое искусство отъ ложнаго академическаго идеала.

У древнихъ обобщеніе линій—сумма, выводъ изъ всѣхъ деталей, а академическое упрощеніе только обнищаніе, пустой, раздутый пузырь!

Жизнь бьетъ ключемъ и согрѣваетъ трепещущіе мускулы греческихъ статуй; пустотѣлыя куклы академическаго искусства скованы могильнымъ холодомъ.

Я вамъ повѣрю большую тайну, продолжалъ Родэнъ, помолчавъ немного. Знаете-ли вы, какимъ способомъ достигается то впечатлѣніе жизненности, которое мы только что вынесли отъ этой Венеры?

Только *„наукой лѣпки“* (la science du modelé). Слова эти вамъ кажутся банальными, но вы сейчасъ оцѣните ихъ значеніе.

Меня посвятилъ въ *„науку лѣпки“* нѣкто Константъ, который работалъ въ мастерской декоративнаго искусства, гдѣ я началъ скульптуру.

Видя однажды, какъ я лѣплю изъ глины капитель, украшенную листьями:—Родэнъ, сказалъ онъ мнѣ, ты не такъ берешься за дѣло. Твои листья плоски, они не кажутся живыми. Постарайся сдѣлать такъ, чтобы ихъ концы устремлялись къ тебѣ, тогда получится впечатлѣніе выпуклости.

Я послѣдовалъ его совѣту и былъ пораженъ полученнымъ результатомъ.

— Запомни хорошенько мои слова, продолжалъ Константъ. Когда ты будешь лѣпить, не смотри никогда на предметъ только какъ на поверхность, а старайся придать ему глубину.

Смотри на поверхность только какъ на завершеніе предмета, какъ на болѣе или менѣе широкій конечный пунктъ, обращенный къ тебѣ. Только такимъ способомъ ты одолѣешь *„науку лѣпки“*.

Этотъ принципъ оказался для меня необычайно плодотворнымъ.

Я примѣнилъ его къ дѣлу. Вмѣсто того, чтобы представлять себѣ различныя части тѣла болѣе или менѣе плоскими поверхностями, каждая вы-

пуклость для меня соотвѣтствовала внутренней структурѣ органовъ: въ каждомъ утолщеніи торса или членовъ я пытался дать почувствовать присутствіе мускула или кости, развивающихся внутри, въ глубинѣ, подъ кожей.

Правда моихъ фигуръ, такимъ образомъ, не была поверхностной, а какъ бы выростала изъ глубины, какъ сама жизнь.

И я убѣдился, что древніе придерживались того-же метода лѣпки и, конечно, трепетная прелесть и яркость ихъ произведеній— плоды этой техники.

Родэнъ опять занялся своей обворожительной Венерой.

ФАВНЪ ПРАКСИТЕЛЯ. (ЛУВРЪ).

— Что вы думаете о красочности, Гзелль? спросилъ онъ вдругъ. Что это, даръ живописца или скульптора?

— Ну, конечно, живописца.

— Такъ будьте добры, присмотритесь къ этой статуѣ.

Съ этими словами онъ поднялъ лампу какъ можно выше, такъ что свѣтъ падалъ сверху на античный торсъ.

— Посмотрите на эти блики на груди, на эти густыя тѣни въ складкахъ тѣла... посмотрите на эти бѣлокурыя дымки, на эту прозрачную свѣто-тѣнь на самыхъ нѣжныхъ частяхъ этого божественнаго тѣла, на эти свѣтовые переливы, которые понемногу стушевываются, распыляясь въ воздухѣ. Что вы на это скажете? Развѣ это не волшебная симфонія „blanc et noir"?

Я не могъ не согласиться.

— Какъ бы мои слова ни казались парадоксальными, но великіе ваятели такіе же колористы, какъ лучшіе живописцы, или скорѣе, какъ лучшіе граверы.

Они такъ искусно пользуются всѣми рессурсами рельефа, такъ умѣло сочетаютъ смѣлость свѣта со скромностью тѣни, что ихъ работы сочны, какъ самый красочный и блестящій офортъ.

А красочность—и вотъ къ чему я веду васъ—какъ бы вѣнецъ прекрасной лѣпки: оба эти дара всегда идутъ рука объ руку; они то и придаютъ шедеврамъ скульптуры волшебный видъ живого тѣла.

ГЛАВА IV.

ДВИЖЕНІЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.

Въ Люксембургскомъ музеѣ есть двѣ статуи Родэна, которыя меня особенно привлекаютъ: „Бронзовый вѣкъ“ и „Іоаннъ Креститель“. Онѣ, какъ будто, еще жизненнѣе другихъ. Всѣ его произведенія трепещутъ жизненной правдой, всѣ они созданы изъ плоти и крови, всѣ они дышатъ, но эти двѣ статуи движутся.

Однажды, въ Медонѣ, я признался Родэну въ этомъ предпочтеніи.

— Дѣйствительно, сказалъ онъ, въ этихъ двухъ фигурахъ я наиболѣе выдвинулъ мимику, хотя въ моихъ „Bourgeois de Calais“, въ „Бальзакѣ“ и въ „Идущемъ человѣкѣ“ не меньше движенія.

Впрочемъ, даже въ тѣхъ работахъ, гдѣ дѣйствіе не такъ очевидно, я всегда старался вложить хоть указаніе на жестъ: у меня почти нигдѣ нѣтъ абсолютнаго покоя. Я всегда пытался передать внутреннія чувства движеніемъ мускуловъ.

Бюсты мои—и тѣ часто уклоняются отъ прямой линіи и своимъ движеніемъ подчеркиваютъ выраженіе физіономіи.

Искусство безъ жизни немыслимо. Передавая аффектъ радости, страданія или страсти, скульпторъ только тогда захватываетъ зрителя, когда онъ сумѣетъ вдохнуть жизнь въ созданныя имъ существа. Что для насъ радость или горе безжизненнаго предмета... каменной глыбы?... А въ нашемъ искусствѣ иллюзія жизни достигается только хорошей лѣпкой и движеніемъ. Безъ этихъ двухъ качествъ нѣтъ прекраснаго произведенія.

— Вы уже говорили мнѣ о лѣпкѣ, сказалъ я, и я замѣчаю, насколько съ тѣхъ поръ я наслаждаюсь полнѣе шедеврами скульптуры: мнѣ бы хотѣлось теперь разспросить васъ о движеніи; оно, конечно, имѣетъ не меньшее значеніе.

Когда я смотрю на вашъ „Бронзовый вѣкъ“, какъ юноша просыпается, наполняетъ воздухомъ свои легкія и поднимаетъ руки, или на вашего „Іоанна Крестителя“, который вотъ-вотъ сойдетъ съ своего пьедестала, чтобы разнести повсюду благую вѣсть, я весь захваченъ, я любуюсь, но еще болѣе дивлюсь. Точно какая-то таинственная сила оживляетъ бронзу. Я часто изучалъ великія произведенія вашихъ славныхъ предшественниковъ, напримѣръ, „Маршала Нея“ и „Марсельезу“ Рюда, „Пляску“ Карпо, звѣрей Бари, но, сознаюсь, никогда не могъ найти удовлетворительнаго объясненія, почему они на меня такъ дѣйствуютъ. Я и теперь себя спрашиваю, какой силой бронзовыя

РОДЭНЪ. ИДУЩІЙ ЧЕЛОВѢКЪ.

или каменныя массы оживаютъ, и неподвижныя фигуры приходятъ въ дѣйствіе, напрягаются и даже какъ будто дѣлаютъ громадныя усилія.

— Разъ вы считаете меня волшебникомъ, отвѣчалъ Родэнъ, я долженъ поддержать мою репутацію и разрѣшить задачу, гораздо болѣе трудную для меня, чѣмъ одушевить бронзу, т. е. объяснить, какими средствами я этого достигаю.

Запомните прежде всего, что движеніе ничто иное, какъ переходъ отъ одного положенія къ другому.

Это простое замѣчаніе вамъ покажется труизмомъ, между тѣмъ оно даетъ ключъ къ разгадкѣ тайны.

Вы, конечно, читали у Овидія разсказъ о превращеніи Дафны въ лавровое дерево, а Прогны въ ласточку? Чарующій поэтъ повѣствуетъ намъ, какъ тѣло Дафны мало по малу покрывается корой, а члены Прогны медленно одѣваются перьями, такъ что въ каждой изъ нихъ видна еще бывшая женщина и нарождающееся деревцо или будущая птица. Вы, вѣрно, помните тоже, какъ въ „Адѣ“ Данте змѣя, обвиваясь вокругъ грѣшника, превращается въ человѣка, въ то время, какъ человѣкъ становится гадомъ. Великій поэтъ такъ мастерски описалъ эту сцену, что мы присутствуемъ при борьбѣ двухъ натуръ, которыя взаимно поглощаются и замѣняютъ одна другую.

Въ сущности, живописецъ или скульпторъ совершаетъ такую же метаморфозу.

Онъ изображаетъ переходъ отъ одного положенія къ другому: онъ указываетъ, какъ одна

РЮДЪ. МАРШАЛЪ НЕЙ.

поза незамѣтно превращается въ другую. Въ его произведеніи различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будетъ.

Вы это лучше поймете на примѣрѣ.

Вы только-что назвали „*Маршала Нея*“ Рюда. Помните-ли вы хорошо эту фигуру?

— Да, отвѣтилъ я. Герой выхватилъ саблю и зычнымъ голосомъ кричитъ своимъ полкамъ: „впередъ!“.

— Вѣрно. Но, когда вы будете проходить мимо этой статуи, присмотритесь-ка къ ней еще внимательнѣе.

Вы тогда увидите слѣдующее: ноги маршала и рука, держащая ножны, еще въ томъ же положеніи, въ которомъ были, когда онъ выхватывалъ саблю: лѣвая нога отодвинута, чтобы правой рукѣ удобнѣе было обнажить оружіе, лѣвая же рука осталась на воздухѣ, какъ бы еще подавая ножны.

Теперь вглядитесь въ торсъ. Для исполненія только-что описаннаго движенія онъ долженъ былъ податься слегка влѣво, но вотъ ужъ онъ выпрямляется, смотрите: грудная клѣтка выступаетъ, голова поворачивается къ солдатамъ, и герой громовымъ голосомъ подаетъ сигналъ къ атакѣ; наконецъ, правая рука поднимается и машетъ саблей.

Вы можете тутъ провѣрить мои слова: движеніе статуи только превращеніе первой позы маршала, когда онъ выхватывалъ саблю изъ ноженъ, въ слѣдующую, когда онъ уже бросается на непріятеля съ поднятымъ оружіемъ.

Въ этомъ вся тайна жестовъ, передаваемыхъ искусствомъ. Скульпторъ, такъ сказать, заставляетъ зрителя слѣдовать за развитіемъ жеста на изображенной фигурѣ.

Наши глаза въ данномъ примѣрѣ, силою вещей, смотрятъ снизу вверхъ, отъ ногъ до занесенной руки, а такъ какъ по пути они встрѣчаютъ другія части статуи, представленныя въ слѣдующіе другъ за другомъ моменты, то получается иллюзія совершающагося движенія.

Въ большомъ залѣ, гдѣ мы бесѣдовали, были слѣпки съ „Бронзоваго вѣка“ и съ „Іоанна Крестителя“.

Родэнъ указалъ мнѣ на нихъ, и я сразу понялъ, насколько онъ былъ правъ.

Я замѣтилъ, что въ „Бронзовомъ вѣкѣ“ движеніе тоже, какъ будто, идетъ снизу вверхъ, какъ и въ памятникѣ Нею. Ноги юноши, только-что проснувшагося, еще скованы дремотой и какъ бы ша-

РОДЭНЪ. БРОНЗОВЫЙ ВѢКЪ.

таются; но, по мѣрѣ того, какъ взглядъ поднимается выше, весь обликъ крѣпнетъ: ребра выступаютъ изъ подъ кожи, грудная клѣтка расширяется, лицо обращается къ небу, и руки вытягиваются, чтобы стряхнуть оцѣпенѣніе сна.

Сюжетъ этой статуи — переходъ отъ дремоты къ жизненной силѣ, готовой претвориться въ движеніе.

Медленный жестъ пробужденія кажется тѣмъ величавѣе, что въ немъ угадываешь символическое намѣреніе.

Онъ долженъ передать — и самое названіе статуи на это указываетъ, — первый трепетъ сознанія въ молодомъ человѣчествѣ, первую побѣду разума надъ животными инстинктами въ до-историческія времена.

Я изучилъ потомъ „Іоанна Крестителя“ подъ тѣмъ же угломъ зрѣнія. И я увидѣлъ, въ подтвержденіе словъ Родэна, что и у этой статуи ритмъ сводится къ своего рода измѣненію равновѣсія. Фигура, которая сначала всей силой упирается на лѣвую ногу, начинаетъ, какъ будто, качаться по мѣрѣ того, какъ нашъ взглядъ обращается вправо. Видно, какъ все тѣло наклоняется по этому направленію, потомъ правая нога выступаетъ и мощно овладѣваетъ землей. Въ то же время, лѣвое плечо поднимается, какъ будто стремясь привлечь тяжесть корпуса на свою сторону, чтобы позволить оставшейся позади ногѣ двинуться впередъ.

РОДЭНЪ. ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ.

Искусство художника сказалось въ умѣніи заставить зрителя прочувствовать всѣ эти моменты въ послѣдовательномъ порядкѣ, чтобы изъ ихъ совокупности получилось впечатлѣніе движенія.

Въ жестѣ „Іоанна Крестителя“, какъ, впрочемъ, и въ „Бронзовомъ вѣкѣ“, кроется и духовный смыслъ. Пророкъ движется съ торжественностью автомата. Какъ будто слышишь его шаги, гулкіе, какъ шаги статуи Командора. Таинственная и грозная сила воздвигла его и толкаетъ впередъ. Его поступь—вещь, сама по себѣ, такая обыденная,—становится величественной, потому что онъ божественный посолъ.

— Разсматривали-ли вы когда нибудь со вниманіемъ моментальную фотографію съ идущихъ людей? вдругъ спросилъ меня Родэнъ.

Я отвѣтилъ утвердительно.

— Ну, и что-же вы замѣтили? продолжалъ онъ.

— Что они, какъ будто, не подвигаются впередъ. Кажется, что они стоятъ неподвижно на одной ногѣ, или скачутъ въ припрыжку.

— Совершенно вѣрно. Посмотрите, напримѣръ: обѣ ноги „Іоанна Крестителя“ стоятъ на землѣ, но заставьте натурщика сдѣлать движеніе статуи и снимите съ него моментальную фотографію. Нога, которая позади, окажется поднятой на воздухъ, а другая не успѣетъ еще коснуться земли. Получится совершенно дикій образъ человѣка, пораженнаго параличемъ и окаменѣвшаго въ своей позѣ, какъ въ прелестной сказкѣ Перро, „Спящая красавица“, придворные и слуги внезапно замираютъ на мѣстѣ, во время исполненія ихъ обязанностей.

Вотъ вамъ подтвержденіе того, что я вамъ говорилъ о движеніи въ искусствѣ. Фигуры, схваченныя моментальной фотографіей въ моментъ дви-

ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ.

женія, кажутся застывшими вдругъ на воздухѣ оттого, что всѣ части ихъ тѣла зафиксированы въ ту же самую двадцатую, сороковую секунды; тутъ нѣтъ больше прогрессивнаго развитія жеста, какъ въ искусствѣ.

— Я васъ прекрасно понимаю, замѣтилъ я, но мнѣ кажется,—простите это замѣчаніе, — что вы сами себѣ противорѣчите.

— Какъ такъ?

— Развѣ вы не утверждали много разъ, что художникъ долженъ списывать природу съ величайшей точностью?

— Конечно, утверждалъ.

— Если, значитъ, передавая движеніе, онъ находится въ явномъ противорѣчіи съ фотографіей, этимъ неопровержимымъ механическимъ доказательствомъ, онъ, несомнѣнно, искажаетъ истину.

ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ.

— Нѣтъ! воскликнулъ Родэнъ, художникъ правъ, а фотографія лжетъ, потому что въ дѣй-

ствительности время не останавливается, и если художнику удастся передать впечатлѣніе жеста, длящагося нѣсколько мгновеній, его произведеніе, конечно, будетъ гораздо менѣе условно, чѣмъ научный образъ, въ которомъ время внезапно прерываетъ свое теченіе.

Вотъ почему современные живописцы, которые пользуются позами моментальной фотографіи для изображенія скачущихъ лошадей, произносятъ свой собственный приговоръ.

Они критикуютъ „Скачку въ Ипсомѣ“ Жерико (въ Луврѣ), потому что его лошади несутся въ карьеръ, т. е. выбрасываютъ одновременно ноги впередъ и назадъ. Они говорятъ, что чувствительная пластинка никогда не даетъ подобнаго образа. Это вѣрно: въ моментальной фотографіи, въ то время какъ переднія ноги занесены впередъ, заднія, сократившись, какъ пружины, уже успѣли подобраться подъ животъ лошади, такъ что всѣ четыре ноги кажутся собранными вмѣстѣ въ воздухѣ, а животное, какъ будто, прыгаетъ на мѣстѣ и застыло въ этомъ положеніи.

А мнѣ думается, что правъ Жерико, а не фотографія: его лошади дѣйствительно скачутъ и вотъ почему: глядя на нихъ сзади, мы прежде всего видимъ ударъ заднихъ ногъ, посылающій корпусъ впередъ, потомъ лошадь вытягивается, и наконецъ переднія ноги приближаются къ землѣ.

Если хотите, этотъ ансамбль невѣренъ въ совокупности, но онъ вѣренъ и правдивъ по отношенію къ каждой части, разсмотрѣнной въ

послѣдовательномъ порядкѣ. А намъ важна только эта правда, потому что ее мы видимъ, и она насъ поражаетъ.

Замѣтьте, кстати, что живописцы и скульпторы, соединяя въ той же фигурѣ различныя формы

ЖЕРИКО. СКАЧКА ВЪ ИПСОМѢ. (ЛУВРЪ).

дѣйствія, не руководствуются ни разсудкомъ, ни какими либо профессіональными уловками. Они, наивно, передаютъ то, что чувствуютъ.

Ихъ душа и рука невольно увлечены жестомъ, и они инстинктивно передаютъ его дальнѣйшее развитіе.

Какъ и во всей области искусства, здѣсь единственный законъ—искренность.

Нѣсколько минутъ я молчалъ, обдумывая его слова.

— Неужто я васъ не убѣдилъ? спросилъ онъ.

— Безусловно!.. Но, признавая вполнѣ чудеса, творимыя живописцами и скульпторами, когда имъ удается сконцентрировать въ одномъ образѣ нѣсколько моментовъ, я, тѣмъ не менѣе, спрашиваю себя, въ какой степени они могутъ соперничать съ литературой и театромъ въ изображеніи движенія.

Признаюсь, я думаю, что эта конкуренція невозможна, и что въ этомъ случаѣ мастера кисти и стека уступаютъ мастерамъ слова.

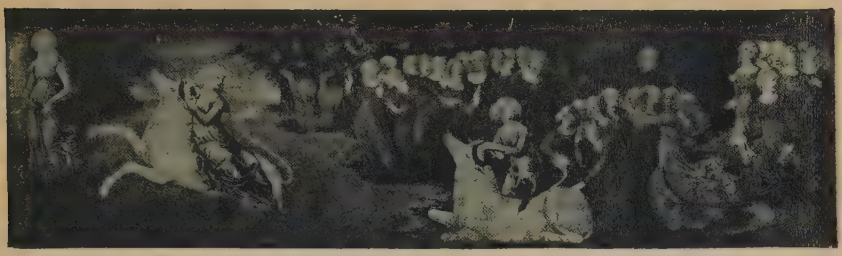
— Наше положеніе не такъ невыгодно, какъ вы думаете, воскликнулъ Родэнъ.

Если, силою своего таланта, живописецъ или скульпторъ одушевляетъ свои фигуры, ему не возбраняется итти еще дальше.

Есть случаи, когда онъ нисколько не уступаетъ драматическому искусству, представляя на одной и той же картинѣ, или въ той же группѣ, нѣсколько слѣдующихъ другъ за другомъ сценъ.

— Да, сказалъ я, но тогда это своего рода фокусъ. Вы, вѣроятно, имѣете въ виду тѣ старинныя композиціи, гдѣ на одной картинѣ изображаютъ нѣсколько разъ то же лицо въ различные моменты его жизни.

Такъ, напримѣръ, въ Луврѣ, маленькая итальянская картинка XV вѣка повѣствуетъ легенду объ Европѣ; сначала принцесса играетъ съ подругами на лугу, покрытомъ цвѣтами; потомъ онѣ ее усаживаютъ на быка-Юпитера и, наконецъ, та же



ИСТОРІЯ ЕВРОПЫ. (ЛУВРЪ).

героиня, въ ужасѣ, уносится божественнымъ животнымъ въ морскія волны.

— Это, отвѣтилъ Родэнъ, очень примитивный способъ; тѣмъ не менѣе, имъ пользовались и великіе мастера: въ Венеціи, во Дворцѣ Дожей, Веронезе трактовалъ фабулу Европы такимъ же способомъ.

Но, конечно, живопись Каліяри прекрасна не въ силу этого недостатка, а вопреки ему, и не этотъ ребяческій методъ я имѣлъ въ виду. Нечего и говорить, что я его не одобряю.

Чтобы пояснить вамъ мою мысль, я прежде всего спрошу васъ: хорошо-ли вы помните „Отплытіе на о. Цитеру“ Ватто?

— Прекрасно. Картина у меня и теперь передъ глазами.

— Тогда мнѣ не трудно будетъ объясниться.

Въ этомъ образцовомъ произведеніи, если вы присмотритесь, дѣйствіе начинается спереди, въ правомъ углу, и заканчивается въ глубинѣ, налѣво. На первомъ планѣ картины прежде всего встрѣчается группа молодой женщины и ея поклонника;

ДЕТАЛЬ «ОТПЛЫТІЯ НА О. ЦИТЕРУ».

они расположились около бюста Киприды, увѣнчанной розами, подъ сѣнью свѣжей листвы.

На молодомъ человѣкѣ надѣта „пелерина любви“, и на ней вышито сердце, пронзенное стрѣлой, прелестный символъ путешествія, о которомъ онъ мечтаетъ. Онъ у ногъ красавицы и пламенной мольбой старается увлечь ее; но она, какъ будто, не слушаетъ и пристально разсматриваетъ узоры своего вѣера.

— Около нихъ, прибавилъ я, маленькій нагой амуръ сидитъ на своемъ колчанѣ.

По его мнѣнію, молодая женщина слишкомъ долго думаетъ, и онъ дергаетъ ее за юбку, совѣтуя быть менѣе безчувственной.

— Такъ, но посохъ пилигрима и требникъ любви лежатъ еще пока на землѣ.

Это первая сцена.

А вотъ вторая:

Налѣво другая парочка. Молодая женщина уже взяла руку своего поклонника, чтобы встать.

— Да, она видна со спины: ея нѣжный, бѣлокурый затылокъ божественно написанъ Ватто.

— Дальше третья сцена. Мужчина беретъ свою возлюбленную за талію и увлекаетъ ее. Она оглядывается на своихъ подругъ, какъ бы стыдясь итти первой, но пассивно повинуется и даетъ себя увести.

ДЕТАЛЬ «ОТПЛЫТІЯ НА О. ЦИТЕРУ».

Теперь влюбленные сходятъ на берегъ: они уже совсѣмъ спѣлись и смѣясь толкаютъ другъ друга въ лодку; роли перемѣнились, мужчины больше не уговариваютъ, женщины сами цѣпляются за нихъ.

Наконецъ пилигримы спускаются со своими подругами къ лодкѣ. Она качается на волнахъ, украшенная золотой химерой, цвѣточными лентами и ярко-красными шелковыми шарфами. Гребцы оперлись на весла, готовые къ отплытію. И уже маленькіе амуры, колеблемые легкимъ зефиромъ, порхаютъ вокругъ путешественниковъ, указывая имъ путь къ лазурному острову, который виднѣется на горизонтѣ.

— Какъ вы, однако, любите эту картину, Родэнъ! Вы запомнили малѣйшія детали.

— Развѣ можно забыть такую прелесть?

Но, замѣтили-ли вы, какъ развертывается пантомима? Что это? Театръ? Живопись? Трудно сказать!—Вы видите, что художникъ, если ему вздумается, можетъ представить не только мимолетный жестъ, но и продолжительное дѣйствіе, говоря языкомъ драматическаго искусства. Ему стоитъ только расположить свои фигуры такъ, чтобы онѣ представлялись зрителю въ послѣдовательномъ порядкѣ: начало дѣйствія, его продолженіе и, наконецъ, завершеніе.

Хотите примѣръ изъ области скульптуры?

Онъ порылся въ портфелѣ и вытащилъ фотографію.

— Вотъ „Марсельеза“ могучаго Рюда, сказалъ онъ. Она изваяна на одной изъ сторонъ Тріумфальной Арки.

ВАТТО. «ОТПЛЫТІЕ НА О. ЦИТЕРУ». (ЛУВРЪ).

„Къ оружію, граждане“, вопитъ во все горло Свобода, вихремъ несясь на своихъ распростертыхъ крыльяхъ. Она въ стальной кольчугѣ и высоко подняла лѣвую длань, призывая всѣхъ храбрецовъ подъ свое знамя, а правую съ мечемъ простерла къ врагу.

Ея фигура прежде всего бросается въ глаза, она господствуетъ надъ всей группой этой величавой поэмы войны.

Какъ будто ее слышишь: ея каменныя уста своимъ крикомъ раздираютъ барабанную перепонку.

Не успѣла она бросить свой зычный призывъ, какъ уже воины устремляются со всѣхъ сторонъ.

Это второй моментъ дѣйствія. Впереди галлъ, съ львиной гривой, машетъ шлемомъ, какъ бы привѣтствуя богиню. Около него юноша сынъ: онъ хочетъ слѣдовать за нимъ:—„у меня довольно силъ, я уже мужчина, я хочу съ вами!“ какъ будто говоритъ онъ, сжимая рукоятку меча.

— Идемъ! отвѣчаетъ отецъ, съ нѣжной гордостью глядя на него.

Третій моментъ. Ветеранъ гнется подъ тяжестью доспѣховъ, силясь ихъ догнать: тутъ нѣтъ выбора, всякій долженъ итти.

За нимъ старикъ, удрученный годами, провожаетъ воиновъ горячими молитвами и, жестомъ руки, какъ бы подчеркиваетъ совѣты своего долголѣтняго опыта.

Послѣдній моментъ: стрѣлокъ натягиваетъ лукъ, сгибая свою мускулистую спину, горнистъ бѣшено трубитъ неистовый призывъ къ атакѣ. Знамена

развѣваются по вѣтру и хлопаютъ, копья устремляются впередъ. Сигналъ данъ—бой начинается.

Вы видите, передъ нашими глазами разыгрывается настоящая драма, только „Отплытіе на о. Цитеру“ напоминаетъ тонкую комедію Мариво, а „Марсельеза“ выдержана въ героическомъ стилѣ Корнеля. Не знаю, впрочемъ, которой изъ двухъ отдать предпочтеніе, въ той и другой сила генія одинакова.

Онъ взглянулъ на меня нѣсколько вызывающе:

— Вы не скажете больше, я полагаю, что скульптура и живопись не въ состояніи соперничать съ театромъ?

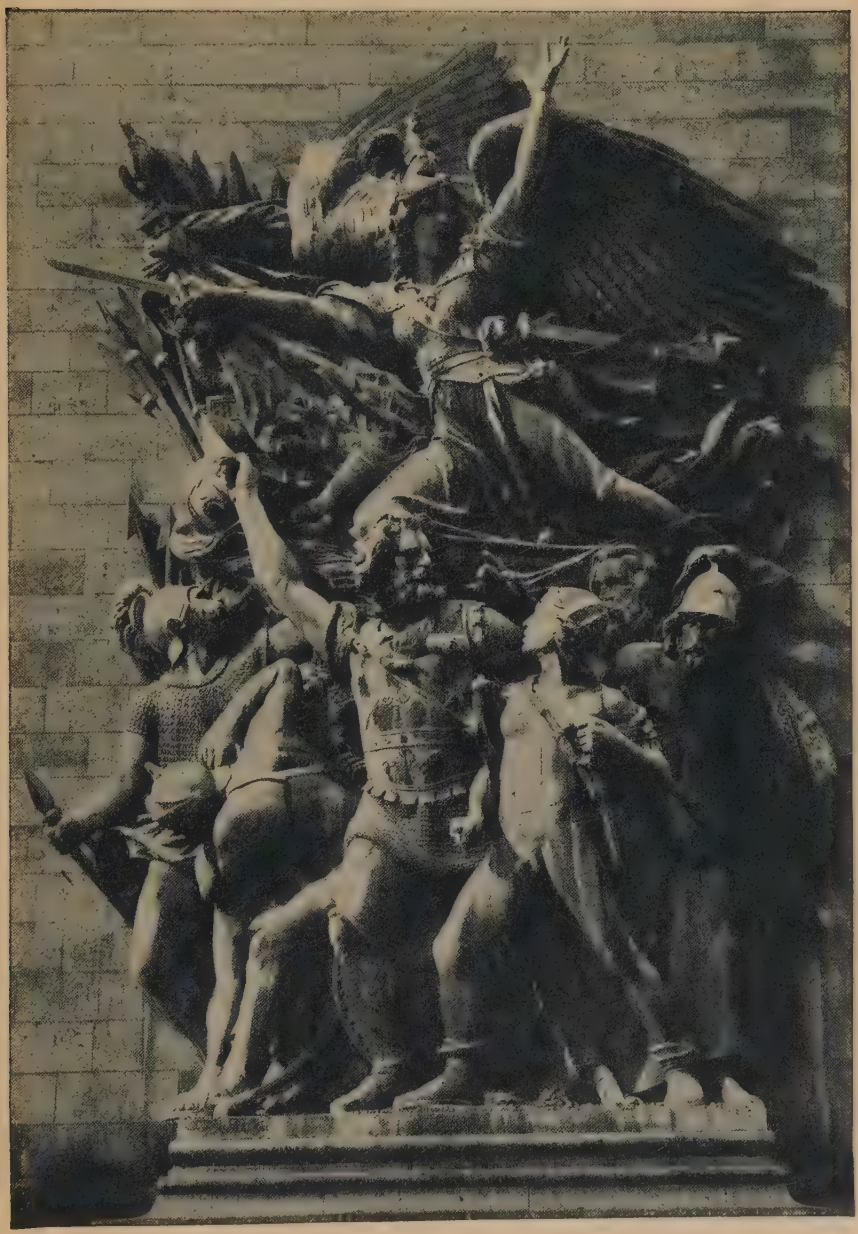
— Конечно, нѣтъ!

Въ эту минуту я увидѣлъ въ портфелѣ, куда Родэнъ вкладывалъ „Марсельезу“, фотографію его удивительныхъ „Гражданъ Калэ“.

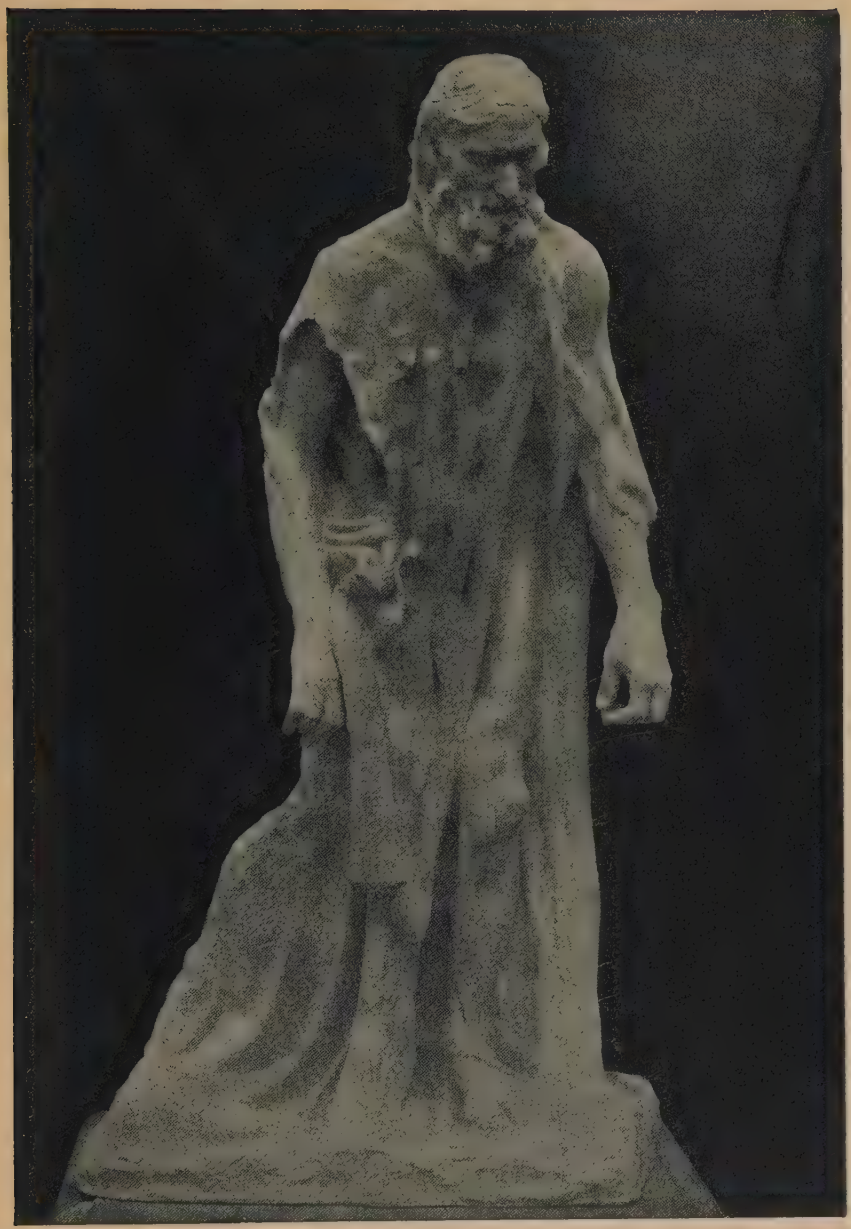
— Чтобы доказать вамъ, сказалъ я, насколько я проникся вашимъ ученіемъ, позвольте мнѣ приложить его къ одному изъ вашихъ лучшихъ произведеній; вы, несомнѣнно, примѣнили къ нему ваши принципы.

Въ вашихъ „Гражданахъ Калэ“ сцены точно также слѣдуютъ одна за другой, какъ и въ шедеврахъ Ватто и Рюда.

Прежде всего бросается въ глаза средняя фигура. Это, безъ сомнѣнія, Eustache de Saint-Pierre. Его строгая голова, убѣленная сѣдинами, поникла. Нѣтъ въ немъ ни колебанія, ни страха. Онъ степенно выступаетъ, и глаза его смотрятъ вглубь, въ собственную душу. Поступь его не совсѣмъ тверда, но это послѣдствіе лишеній, испытанныхъ во время



РЮДЪ. МАРСЕЛЬЕЗА.

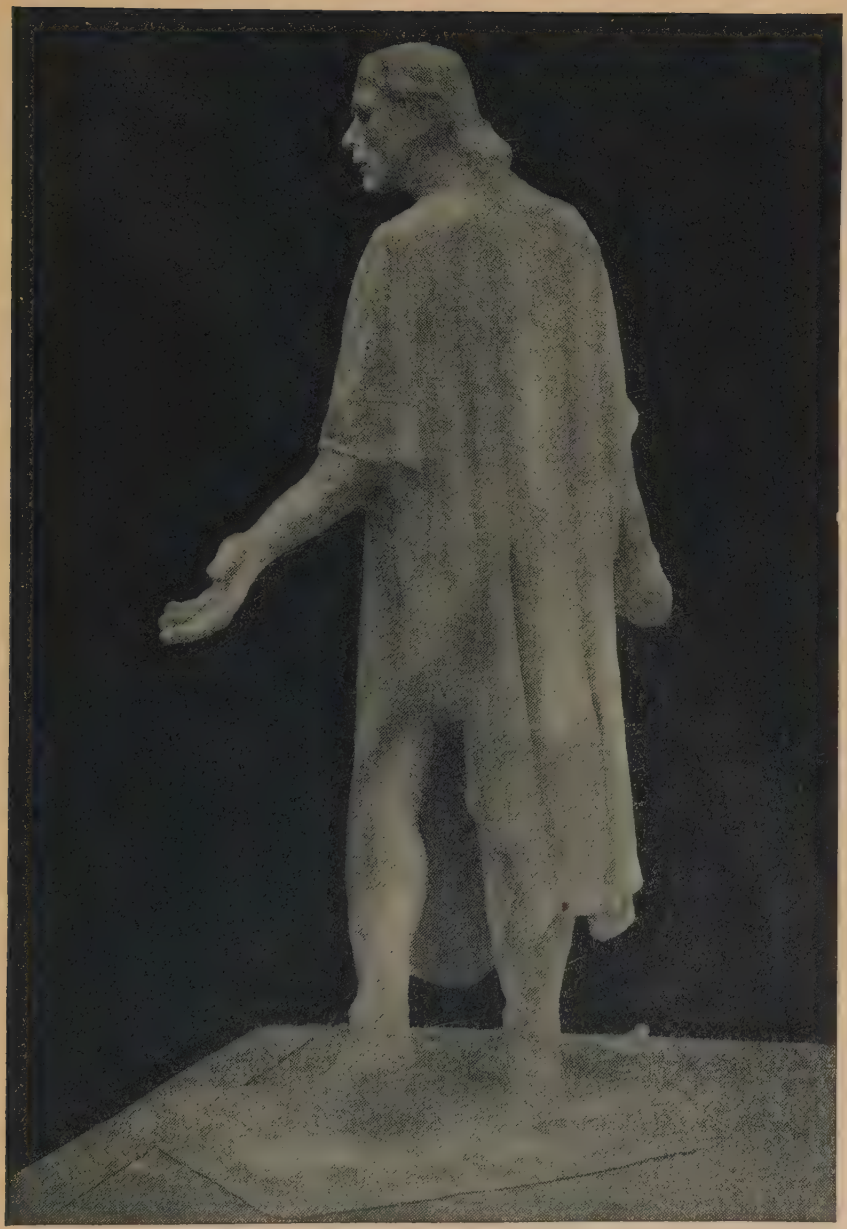


РОДЭНЪ. EUSTACHE DE SAINT-PIERRE.

РОДЭНЪ. ОДИНЪ ИЗЪ «ГРАЖДАНЪ КАЛЭ».

РОДЭНЪ. ОДИНЪ ИЗЪ «ГРАЖДАНЪ КАЛЭ».

РОДЭНЪ. ОДИНЪ ИЗЪ «ГРАЖДАНЪ КАЛЭ».



РОДЭНЪ. ОДИНЪ ИЗЪ «ГРАЖДАНЪ КАЛЭ».

долгой осады. Онъ главное лицо, онъ воодушевляетъ всѣхъ. Онъ, первый, обрекъ себя на смерть: побѣдитель требуетъ въ свой лагерь шесть именитыхъ гражданъ, и ихъ смерть должна искупить городъ и спасти его отъ рѣзни.

Около него другой гражданинъ, и онъ также стоекъ. Себя онъ не жалѣетъ, но сдача города его убиваетъ. Въ рукѣ его ключъ: онъ долженъ отдать его англичанамъ. Онъ напрягаетъ всѣ свои силы, чтобы вынести роковое униженіе.

Налѣво, на одной линіи съ ними, человѣкъ, уже менѣе закаленный: онъ торопится. Рѣшеніе его принято, но онъ желалъ бы сократить время, отдѣляющее его отъ казни.

А за ними идетъ четвертый буржуа: онъ стиснулъ голову руками и предается отчаянію. Быть можетъ, онъ думаетъ о женѣ, о дѣтяхъ, о любимыхъ существахъ, которыхъ оставляетъ безъ опоры. Пятый закрываетъ глаза рукой, какъ бы силясь отогнать ужасный кошмаръ. И онъ спотыкается: такъ страшна ему смерть.

Но вотъ идетъ шестой: онъ моложе другихъ и еще въ нерѣшительности. Зловѣщая дума искажаетъ его лицо. Видитъ-ли онъ образъ своей возлюбленной?.. Но его товарищи идутъ впередъ: онъ ихъ догоняетъ, вытягивая шею, какъ бы заранѣе подставляя ее подъ топоръ судьбы.

Хотя трое послѣднихъ гражданъ не такъ отважно смотрятъ смерти въ лицо, они не менѣе достойны уваженія: чѣмъ труднѣе ихъ подвигъ, тѣмъ онъ величавѣе.

Всѣ фигуры связаны, такимъ образомъ, общимъ дѣйствіемъ: всѣ они подчиняются силѣ личности и примѣра Eustache de Saint-Pierre, но каждый изъ нихъ реагируетъ по своему и по своему проявляетъ степень закаленности своей души. Видно, какъ мало по малу духъ вождя охватываетъ всѣхъ, и, одинъ за другимъ, они рѣшаются слѣдовать за нимъ.

По моему, группа „Гражданъ Калэ“ самое наглядное воплощеніе вашихъ мыслей о сценичности искусства.

РОДЭНЪ. «ГРАЖДАНЕ КАЛЭ».

— Я боюсь, милый Гзелль, что ваша дружба даетъ слишкомъ высокую оцѣнку моей работѣ, иначе я бы сказалъ, что вы прекрасно разобрались въ моихъ намѣреніяхъ.

Вы особенно хорошо поняли связь между степенью героизма и мѣстомъ, которое занимаетъ въ группѣ каждый изъ гражданъ.

Вамъ, конечно, извѣстно, что, желая еще усилить этотъ эффектъ, я хотѣлъ поставить мои статуи на площади Калэ передъ ратушей. Онѣ стояли бы прямо на мостовой, подъ рядъ, какъ живыя звенья цѣпи страданія и самоотверженія.

Онѣ направлялись бы отъ ратуши къ лагерю Эдуарда III, и теперешніе обыватели, ежедневно сталкиваясь съ ними, сознавали бы острѣе традиціонную солидарность, связывающую ихъ съ этими героями. Впечатлѣніе было бы, думается мнѣ, потрясающее. Но мой проектъ былъ отвергнутъ и мнѣ навязали неуклюжій и ненужный пьедесталъ.

— Увы! художники всегда должны считаться съ рутиной общественнаго мнѣнія, отвѣтилъ я. Хорошо еще, если имъ удается осуществить хоть часть своей прекрасной мечты.

ГЛАВА V.

РИСУНОКЪ И КРАСКА.

Родэнъ всегда много рисовалъ перомъ и карандашемъ. Въ былыя времена онъ очерчивалъ контуры перомъ и затѣмъ заполнялъ ихъ, уже кистью, бѣлой и черной краской. Исполненныя такимъ образомъ гуаши совершенно напоминаютъ копіи съ барельефовъ или статуй; онѣ какъ бы воплощаютъ мечты скульптора. Позднѣе онъ пользовался карандашемъ и краской тѣлеснаго цвѣта. Такіе рисунки свободнѣе первыхъ, позы въ нихъ не такъ отчеканены, онѣ болѣе мимолетны. Это уже видѣнія не скульптора, а живописца. Порой попадаются у него странно-яростные штрихи. Цѣльная фигура иногда очерчена одной размашистой линіей, однимъ нетерпѣливымъ взмахомъ. Художникъ, видимо, страшно торопился, стараясь схватить минутное впечатлѣніе.

Тона кожи намѣчены тремя-четырьмя штрихами, которые рѣзкой линіей полосуютъ торсъ и члены: лѣпка намѣчается въ самыхъ общихъ чер-

тахъ—сгущеніемъ засыхающей краски, а кисть такъ нервно торопится, что не успѣваетъ подбирать капли, стекающія съ каждаго штриха. Наброски эти запечатлѣваютъ такіе быстрые жесты, такія мимолетныя измѣненія, что глазъ едва успѣваетъ уловить ихъ въ теченіе полусекунды. Это уже не линія, это уже не краска, это само движеніе, сама жизнь.

Теперь Родэнъ продолжаетъ рисовать карандашемъ, но не употребляетъ больше красокъ для выраженія формъ. Чтобы обозначить тѣни, онъ размазываетъ пальцемъ очертанія, такъ что формы виднѣются сквозь серебристую дымку; онѣ кажутся прозрачными, почти безплотными, ихъ окутываетъ загадочная, исполненная поэзіи, атмосфера. По моему, эти послѣдніе этюды самые удачные. Они красочны, жизненны и привлекательны.

Просматривая нѣкоторые изъ нихъ, я замѣтилъ Родэну, насколько они отличаются отъ тѣхъ „прилизанныхъ“ рисунковъ, которые такъ нравятся публикѣ.

— Это правда, отвѣтилъ онъ.

Непосвященнымъ болѣе всего нравится неосмысленная детальность исполненія и „благородные“ жесты.

Обыватель не можетъ понять ни смѣлаго синтеза, опускающаго ненужныя подробности, чтобы передать только сущность ансамбля, ни искренняго наблюденія, пренебрегающаго театральными позами и интересующагося только будничной жизнью, куда болѣе захватывающей.

РОДЭНЪ. РИСУНОКЪ.

На счетъ рисунка, вообще, существуетъ много трудно искоренимыхъ заблужденій.

Обыкновенно думаютъ, что рисунокъ можетъ быть прекрасенъ самъ по себѣ: а прекрасны только тѣ истины и тѣ чувства, которыя онъ выражаетъ. Принято восхищаться виртуозами техники, которые каллиграфически выписываютъ очертанія, лишенныя смысла, и придаютъ своимъ фигурамъ манерныя позы. Восторгаются позами, которыхъ нѣтъ въ природѣ, и называютъ ихъ художественными, потому что онѣ напоминаютъ кривляніе итальянскихъ натурщиковъ въ погонѣ за заработкомъ. Вотъ что называютъ „хорошимъ рисункомъ“, тогда какъ это только фокусъ для вящшаго удивленія обывателя.

Рисунокъ въ искусствѣ то же, что стиль въ литературѣ. Манерный, изысканный стиль никуда не годится. Хорошій же проходитъ незамѣченнымъ, потому что онъ не развлекаетъ вниманія читателя, а сосредоточиваетъ его на сюжетѣ и на выраженномъ чувствѣ.

Живописецъ, выдвигающій технику своего рисунка, писатель, бьющій на эффектъ въ своемъ стилѣ, похожи на солдатъ, гарцующихъ въ позолоченныхъ мундирахъ и отказывающихся итти въ дѣло, или на крестьянъ, полирующихъ свои плуги ради блеска, вмѣсто того, чтобы пускать ихъ въ землю.

Хорошъ только тотъ стиль и тотъ рисунокъ, которыхъ не хвалятъ, потому что все вниманіе поглощено интересомъ содержанія. То же можно

сказать и про колоритъ. Въ сущности, нѣтъ ни хорошаго стиля, ни хорошаго колорита, хороша только правда, открывающаяся нашимъ глазамъ. Когда въ литературное или художественное произведеніе вложена какая нибудь истина, глубокая мысль, или горячее чувство, напередъ можно сказать, что и стиль, и рисунокъ, и колоритъ прекрасны, но только потому, что они—отраженіе истины.

Рисунокъ Рафаэля справедливо считается прекраснымъ, но онъ прекрасенъ не только удивительной гармоніей линій; онъ прекрасенъ потому, что отражаетъ обаятельную, ясную душу художника и ту благость, которая изъ его сердца излучается на всю природу. Его прелестная душа глядитъ его глазами и водитъ его рукой. Подражатели, которымъ не дана была эта любвеобильность, тщетно силились заимствовать отъ урбинскаго мастера его линейныя формулы и жесты его фигуръ: ихъ произведенія безвкусныя, безсодержательныя поддѣлки.

Рисунокъ Микель-Анджело поразителенъ, но поразительны не линіи, не смѣлые ракурсы и не глубокое знаніе анатоміи, а исполненная отчаянія, грохочущая мощь этого титана. Подражатели Буонаротти, списывающіе его мучительныя позы и напряженную мускулатуру, не обладая его душой, достойны только сожалѣнія.

Колоритъ Тиціана интересенъ не по пѣвучей гармоніи красокъ, онъ интересенъ по своему смыслу, потому что онъ вызываетъ тѣнь пышной и власт-

РОДЭНЪ. РИСУНОКЪ.

ной Венеціи. Серебристые переливы нѣжныхъ тоновъ Веронезе такъ прекрасны потому, что выражаютъ нарядное гостепріимство патриціанскихъ празднествъ. Красочность Рубенса ничтожна сама по себѣ: яркій пламень его колеровъ былъ бы безсодержателенъ, если бы не дышалъ жизнью, счастьемъ и здоровой чувственностью.

Нѣтъ такого художественнаго произведенія, прелесть котораго зависѣла бы исключительно отъ ритма линій или тоновъ и ласкало бы только глазъ.

Если, напримѣръ, росписныя оконныя стекла XII и XIII вѣковъ приводятъ насъ въ восторгъ бархатомъ своихъ густыхъ, насыщенныхъ синихъ колеровъ, лаской нѣжно-

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. РИСУНОКЪ.

фіолетовыхъ и горячихъ пурпуровыхъ тоновъ, то только потому, что эти тона передаютъ завѣтныя мечты благочестивыхъ художниковъ того времени о мистическомъ блаженствѣ райской жизни. Если извѣстныя персидскія глиняныя вазы съ вкрапленными бирюзовыми глазками—настоящія драгоцѣнности, то только потому, что по какому то странному сопоставленію онѣ переносятъ нашу душу въ сказочную страну волшебныхъ грезъ.

Однимъ словомъ, во всякомъ рисункѣ, во всякомъ сочетаніи красокъ долженъ быть вложенъ внутренній смыслъ, иначе о красотѣ не можетъ быть и рѣчи.

— Но не думаете-ли вы, что, пренебрегая техникой...

— Зачѣмъ ею пренебрегать? Конечно, техника только средство, но художникъ, пренебрегающій этимъ средствомъ, никогда не разрѣшитъ своей задачи, т. е. не передастъ ни чувствованія, ни мысли. Онъ будетъ похожъ на наѣздника, позабывшаго задать овса своей лошади.

Понятно, что самый сильный душевный аффектъ не будетъ въ состояніи выразиться, если рисунокъ плохъ и тона невѣрны. Промахи въ анатоміи вызовутъ улыбку, тогда какъ художникъ хотѣлъ насъ тронуть. Такіе недочеты сплошь да рядомъ случаются съ нашими молодыми художниками, они не прошли строгой школы, и ихъ неумѣлость сказывается на каждомъ шагу. Замыселъ хорошъ самъ по себѣ, но погрѣшности въ рисункѣ, слишкомъ короткая рука, кривая нога, невѣрная перспектива претятъ зрителю.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. РИСУНОКЪ.

Въ дѣлѣ искусства никакое наитіе свыше не въ состояніи замѣнить долгій, усидчивый трудъ, который даетъ глазу знаніе формъ и пропорцій, а рукѣ мѣткость для передачи различныхъ оттѣнковъ чувства.

Если я говорю, что техника не должна преобладать, то отнюдь не думаю, что художникъ можетъ обойтись безъ хорошей школы; напротивъ, только владѣя въ совершенствѣ техникой, можно заставить зрителя забыть о ней. Положимъ, въ оцѣнкѣ обывателя величайшими артистами всегда будутъ фигляры, выдѣлывающіе затѣйливые выкрутасы карандашемъ и умопомрачительные фейерверки краской, а въ области литературы писатели, уснащающіе свои фразы дикими словами. А между тѣмъ, самое трудное и вмѣстѣ съ тѣмъ самое высокое, словомъ, предѣльная черта искусства—это рисовать, писать и выражаться просто и естественно.

Вы смотрите на картину, или только что прочли страницу: вы не замѣтили ни рисунка, ни колорита, ни стиля, но вы потрясены до глубины души. Не бойтесь ошибки: техника рисунка, колорита и стиля безупречна.

— Однако, сказалъ я, развѣ не случается, что очень трогательные шедевры грѣшатъ относительно техники? Развѣ не говорятъ, что колоритъ Рафаэля непріятенъ въ иныхъ картинахъ, а рисунокъ Рембрандта не всегда безупреченъ?

— Это несправедливо, повѣрьте мнѣ! Шедевры Рафаэля оттого насъ такъ захватываютъ, что въ

нихъ и рисунокъ, и колоритъ создаютъ очарованіе.

Посмотрите на маленькаго св. Георгія въ Луврѣ, на Парнассъ въ Ватиканѣ, вспомните картоны Кенсингтонскаго музея,—вездѣ удивительная гармонія. Колоритъ Санціо совершенно иной, чѣмъ колоритъ Рембрандта, но онъ вполнѣ соотвѣтствуетъ его вдохновенію. Онъ ясенъ и цвѣтистъ. Тона его свѣжи, пестры и радостны. Они пропитаны вѣчной юностью Рафаэля. Иногда они кажутся фантастическими, но урбинскій мастеръ видѣлъ не одну осязательную, матеріальную правду; чтобы его постигнуть, надо подняться въ область чувства, въ тотъ міръ, гдѣ формы и колера преображаются въ фокусѣ свѣтлой, любящей души.

Непримиримый реалистъ нашелъ бы, конечно, такой колоритъ невѣрнымъ, но поэты признаютъ его правильнымъ. Понятно, что колоритъ Рембрандта или Рубенса въ сочетаніи съ рисункомъ Рафаэля былъ бы смѣшнымъ и чудовищнымъ явленіемъ.

Рисунокъ Рембрандта не похожъ на рисунокъ Рафаэля, но онъ не менѣе прекрасенъ.

Очертанія Санціо нѣжны и ясны, линіи Рембрандта нерѣдко жестки и порывисты.

Глазъ великаго голландца преимущественно останавливается на шероховатостяхъ тканей, на морщинахъ стараго лица, на мозоляхъ плебейскихъ рукъ; красота для него—антитеза тривіальной физической оболочки и прекрасной души, ее озаряющей. Если бы онъ соперничалъ съ Рафаэлемъ въ изяще-

РЕМБРАНДТЪ. РИСУНОКЪ.

ствѣ, развѣ онъ могъ бы показать эту красоту, созданную изъ безобразія и нравственнаго величія?

Согласитесь, что его рисунокъ безупреченъ, такъ какъ онъ вполнѣ отвѣчаетъ требованіямъ его замысла.

— Значитъ, по вашему, невѣрно, сказалъ я, что художникъ не можетъ одновременно быть хорошимъ колористомъ и хорошимъ рисовальщикомъ?

— Безъ сомнѣнія. Я не понимаю, какъ могло внѣдриться подобное предубѣжденіе, которымъ и теперь всѣ заражены.

Если художники краснорѣчивы, если они захватываютъ насъ, можно напередъ сказать, что они обладаютъ какъ разъ тѣми способами выраженія, которые имъ нужны.

Я вамъ только что доказалъ это на Рафаэлѣ и Рембрандтѣ. Тоже самое можно прослѣдить на всѣхъ истинныхъ художникахъ.

Не разъ обвиняли, напримѣръ, Делакруа за его рисунокъ. А рисунокъ этотъ, напротивъ, удивительно гармонируетъ съ его колоритомъ, онъ такъ же порывистъ, лихорадоченъ и восторженъ.

Впрочемъ, заблужденіе полузнатоковъ объясняется очень просто: они не признаютъ никакого рисунка, кромѣ рисунка Рафаэля и даже не Рафаэля, а его подражателей Давида и Энгра... А на дѣлѣ, у каждаго живописца свой рисунокъ и свои тона.

Колоритъ Дюрера, говорятъ, иногда сухъ и жёстокъ. Но онъ нѣмецъ, слѣдовательно, у него

синтетическій умъ: его композиціи отчеканены, какъ логическія построенія, а фигуры основательны, какъ первичные типы. Вотъ почему его рисунокъ такъ значителенъ и колоритъ такъ своеобразенъ.

Гольбейнъ той же школы: не ищите въ его рисункѣ флорентійскаго изящества, а въ его краскахъ венеціанскаго обаянія; но линіи и колера такъ мощны, такъ важны, такъ исполнены внутренняго содержанія, какъ рѣдко у другого живописца.

Вообще, можно сказать, что у такихъ вдумчивыхъ художниковъ рисунокъ необыкновенно точенъ, а колоритъ строгъ и непреложенъ, какъ математическая истина.

У другихъ живописцевъ, у поэтовъ сердца, какъ, напримѣръ, Рафаэль, Корреджіо, Андреа дель Сарто, линія болѣе гибкая, а колоритъ ласкаетъ и нѣжитъ.

У такъ называемыхъ реалистовъ, напротивъ, чувствительность которыхъ болѣе внѣшняя, какъ, напримѣръ, у Рубенса, Веласкеза, Рембрандта, линія бѣжитъ, какъ живая, то останавливаясь, то устремляясь, а колоритъ то зажигается солнечными брызгами, то подергивается туманной дымкой.

Способъ выраженія каждаго художника соотвѣтствуетъ его генію, его душѣ, и сравнивать ихъ колоритъ и ихъ рисунокъ, отдавая предпочтеніе тому или другому, невозможно.

— Прекрасно, милый другъ, но вы забываете, въ какое страшное затрудненіе вы ставите бѣдныхъ критиковъ, отрицая принятое подраздѣле-

ніе художниковъ на рисовальщиковъ и колористовъ.

Къ счастью, изъ вашихъ же словъ любители категорій могутъ извлечь новый принципъ классификаціи.

По вашему, колоритъ и рисунокъ только средства, вся суть же въ душевномъ обликѣ художника. Слѣдовательно, надо распредѣлять ихъ по складу ихъ ума.

— Совершенно вѣрно.

— Можно бы, напримѣръ, соединить Альбрехта Дюрера и Гольбейна, какъ логиковъ. Рафаэля, Корреджіо и Андреа дель Сарто, которыхъ вы и назвали вмѣстѣ, мы помѣстили бы на первыя мѣста въ группу элегиковъ: у нихъ преобладаетъ чувство. А Рубенса, Веласкеза и Рембрандта,—это ослѣпительное тройное созвѣздіе,—отнесли бы къ мастерамъ, интересующимся активной, будничной жизнью.

Наконецъ, четвертую группу составили бы художники въ духѣ Клода Лоррэна и Тернера: для нихъ природа сотканa изъ яркихъ и мимолетныхъ видѣній.

— Конечно, милый другъ, это искусная классификація и, во всякомъ случаѣ, она вѣрнѣе, чѣмъ дѣленіе живописцевъ на рисовальщиковъ и колористовъ.

Но, по настоящему, всякое разграниченіе ни къ чему не ведетъ: искусство, или, выражаясь точнѣе, человѣческая душа, говорящая языкомъ искусства, вещь слишкомъ сложная. Рембрандтъ

бываетъ подчасъ великимъ поэтомъ, а Рафаэль могучимъ реалистомъ.

Надо понимать великихъ мастеровъ, любить ихъ, наслаждаться ихъ геніемъ, но сохрани Богъ приклеивать къ нимъ этикетки, какъ къ аптекарскимъ товарамъ.

ГЛАВА VI.

ЖЕНСКАЯ КРАСОТА.

Старый отель Бироновъ, бывшій когда-то монастыремъ Sacré Coeur, теперь отдается въ наемъ. Родэнъ здѣсь имѣетъ мастерскую, которую предпочитаетъ и студіи въ Мёдонѣ и студіи въ Парижѣ, въ складѣ мраморовъ. Да и трудно представить себѣ болѣе идеальную обстановку. Творецъ „Мыслителя“ располагаетъ здѣсь цѣлымъ рядомъ высокихъ залъ; ихъ бѣлыя пано, съ прелестными лѣпными украшеніями, отдѣляются другъ отъ друга узкими золотыми бордюрами.

Его мастерская въ кругломъ залѣ: высокія венеціанскія окна выходятъ въ удивительный садъ, давно заглохшій и брошенный на произволъ судьбы. Посреди сорныхъ травъ еще замѣтны прежнія аллеи, окаймленныя буксусомъ, и подъ причудливыми фестонами винограда видны зеленые трельяжи старыхъ бесѣдокъ. Каждую весну клумбы покрываются цвѣтами, несмотря на буйный ростъ сорныхъ растеній. Это постепенное уничтоженіе человѣче-

скаго труда свободной природой навѣваетъ какую-то неизъяснимо-сладкую меланхолію.

Въ Бироновскомъ отелѣ Родэнъ почти исключительно занимается рисованіемъ. Онъ любитъ уединяться въ этомъ монашескомъ убѣжищѣ, въ обществѣ красивыхъ, молодыхъ, нагихъ женщинъ, и зарисовывать въ безчисленныхъ эскизахъ грацію ихъ гибкихъ тѣлодвиженій.

Тамъ, гдѣ когда-то молодыя дѣвушки соблюдались подъ строгимъ надзоромъ святыхъ дѣвственницъ, могучій ваятель теперь воздаетъ культъ тѣлесной красотѣ. И его страсть къ искусству не менѣе пламенна и не менѣе чиста, чѣмъ благочестивые помыслы бывшихъ воспитанницъ монастыря.

Разъ вечеромъ мы разсматривали съ нимъ цѣлый рядъ его набросковъ, и я восхищался стройными арабесками, которыми онъ передавалъ различные ритмы человѣческаго тѣла.

Рисунки эти—послѣдней манеры Родэна: контуры, выражающіе порывистое или томное движеніе, широко очерчены однимъ взмахомъ и растерты потомъ пальцемъ, такъ что формы какъ бы сквозятъ черезъ легкую дымку.

Показывая мнѣ эти рисунки, онъ вспоминалъ модели, съ которыхъ рисовалъ, и поминутно восклицалъ:

— Ахъ, эти плечи! Да посмотрите, какая прелесть! Что за красота въ линіяхъ!.. Мой рисунокъ слишкомъ тяжелъ!.. Я уже всячески подходилъ къ модели... но!.. Вотъ другой эскизъ съ той же женщины... онъ уже ближе... но все еще не то...

А посмотрите грудь вотъ этой натурщицы, какъ она изящно округлена: красота почти неземная! А бедра вонъ той! Какая чудесная волнообразная линія, и какъ удивительно мускулы скрадываются общей мягкостью очертаній.

Онъ весь ушелъ въ свои воспоминанія: онъ походилъ на мусульманина въ саду Магомета.

— Скажите, Родэнъ, спросилъ я его, вы легко находите красивыя модели?

— Да.

— Такъ что красота у насъ не рѣдкость?

— Совсѣмъ нѣтъ.

— И она долго сохраняется?

— Нѣтъ, она быстро проходитъ. Я не скажу, что женщина, какъ пейзажъ, постоянно измѣняется въ зависимости отъ положенія солнца, но это почти что такъ.

РОДЭНЪ. ЖЕНСКІЙ ТОРСЪ.

Настоящая молодость, тотъ моментъ половой зрѣлости, когда въ жилахъ новые жизненные соки, а тѣло, гордое своею стройностью, какъ бы сосредоточивается, страшась любви и въ то же время призывая ее, этомъ моментъ для дѣвушки длится всего нѣсколько мѣсяцевъ. Не говоря уже объ искусахъ материнства, ткани быстро ослабѣваютъ, и линіи подаются подъ гнетомъ жгучихъ желаній и бури страстей. Дѣвушка превращается въ женщину, красота принимаетъ иной характеръ, менѣе чистый, но не менѣе прекрасный.

— Но не думаете-ли вы, что античная красота несравненно выше нашей и что современныхъ женщинъ нельзя сравнить съ моделями Фидія?

— Нисколько я этого не думаю.

— Однако, совершенство греческихъ Венеръ...

— Въ то время художники имѣли глаза, чтобы видѣть красоту, наши же современники—слѣпы, вотъ и вся разница. Греческія женщины были прекрасны, но красота ихъ, главнымъ образомъ, жила въ мысляхъ скульпторовъ, изображавшихъ ее.

И теперь есть совершенно такія же женщины, особенно южанки. Современныя италіянки, напримѣръ, имѣютъ точь въ точь типъ моделей Фидія. Это типъ средиземнаго побережья. Существенная черта этого типа—одинаковая ширина плечъ и бедеръ.

— А неужто скрещиваніе съ варварами во время ихъ нашествія на римскій міръ не исказило античной красоты?

— Нѣтъ. Допустимъ даже, что раса варваровъ была менѣе красива, формы ихъ менѣе взвѣшаны,

чѣмъ у жителей средиземнаго побережья—что весьма возможно,—время давно уже стерло искаженія, внесенныя приливомъ варварской крови, и возстановило гармонію античнаго типа.

Въ сочетаніи красоты и безобразія красота, въ концѣ концовъ, всегда одерживаетъ верхъ. Въ силу божественнаго закона природа возвращается постоянно къ высшему типу, стремясь вѣчно къ совершенству.

Наряду съ типомъ средиземнаго побережья существуетъ сѣверный типъ, къ которому принадлежатъ много француженокъ и женщины германскихъ и славянскихъ расъ.

РОДЭНЪ. ЖЕНСКІЙ ТОРСЪ.

У этого типа тазъ сильно развитъ и плечи уже. Вы можете замѣтить, напримѣръ, это сложеніе у нимфъ Жана Гужона, у Венеры въ «Судѣ Париса» Ватто и у Діаны Гудона. Кромѣ того, грудь

нѣсколько подается впередъ, между тѣмъ какъ въ антикахъ и у типа средиземнаго побережья грудная клѣтка совершенно прямая.

Въ сущности, всѣ человѣческіе типы, всѣ расы имѣютъ свою красоту. Надо только умѣть ее видѣть.

Я съ безконечнымъ удовольствіемъ срисовывалъ маленькихъ камбоджскихъ танцовщицъ, когда то пріѣзжавшихъ въ Парижъ съ своимъ королемъ. Мелкіе жесты ихъ сухощавыхъ членовъ дышали какой-то соблазнительной и странной прелестью.

Я также сдѣлалъ нѣсколько эскизовъ съ японской актрисы Ханако. На всемъ ея тѣлѣ нѣтъ и слѣда жира. Ея мускулы отчеканены и выступаютъ, какъ у маленькихъ, породистыхъ фоксъ-терьеровъ: сухожилія такъ развиты, что суставы, къ которымъ они прикрѣплены, по толщинѣ равняются самимъ членамъ. Въ ней такая сила, что она можетъ оставаться на одной ногѣ, сколько ей угодно, поднявъ другую подъ прямымъ угломъ. Кажется, что она приросла къ землѣ, какъ дерево. Анатомія ея, слѣдовательно, совершенно другая, чѣмъ у европейцевъ, а между тѣмъ, она прекрасна по своей необыкновенной силѣ.

Черезъ нѣсколько минутъ онъ опять вернулся къ своей излюбленной идеѣ и сказалъ:

Въ концѣ концовъ, красота вездѣ.

Она всюду представляется нашимъ глазамъ, да глаза то наши не умѣютъ ее уловить.

Красота есть характерность и выраженіе. А самое характерное въ природѣ—человѣческое тѣло.

РОДЭНЪ. ЖЕНСКІЙ ТОРСЪ.

Своей силой или своей граціей оно вызываетъ самые разнообразные образы. Бываютъ минуты, когда оно подобно цвѣтку: выгибъ торса напоминаетъ стебель, улыбка грудей, лица, блескъ волосъ соотвѣтствуютъ распустившемуся цвѣточному вѣнчику. Иногда тѣло уподобляется гибкой ліанѣ, или кустарнику съ тонкими и смѣлыми очертаніями.

«Нѣтъ! ничего столь прекраснаго между людей земнородныхъ
«Взоры мои не встрѣчали донынѣ; смотрю съ изумленьемъ.
«Въ Делосѣ только я—тамъ, гдѣ алтарь Аполлоновъ воздвигнутъ—
«Юную стройновысокую пальму однажды замѣтилъ»,—

говоритъ Одиссей Навзикаѣ.

Запрокинутое назадъ человѣческое тѣло походитъ на пружину, на прекрасный лукъ, съ котораго Эросъ спускаетъ свои незримыя стрѣлы.

Иногда оно изображаетъ урну. Я часто заставлялъ натурщицу садиться на полъ, спиной ко мнѣ, вытянувъ руки и ноги впередъ. Въ этомъ положеніи видны только очертанія спины, которая суживается въ таліи и расширяется въ бедрахъ. Получается изящнѣйшаго рисунка ваза, амфора, чреватая жизнью будущаго.

Тѣло, по преимуществу, зеркало души и вотъ въ чемъ его чарующая прелесть.

Chaiz de la femme, argile idéale, ô merveille,
O pénétration sublime de l'esprit
Dans le limon, que l'Etre ineffable pétrit.
Matière où l'âme brille à travers son suaire,
Boue où l'on voit les doigts du divin statuaire,

Fange auguste appelant les baisers et le coeur,
Si sainte, qu'on ne sait, tant l'amour est vainqueur,
Tant l'âme est, vers ce lit mystérieux, poussée,
Si cette volupté n'est pas une pensée,
Et qu'on ne peut, à l'heure où les sens sont en feu,
Etreindre la Beauté sans croire embrasser Dieu [1])!

Да! Викторъ Гюго понялъ, что, поклоняясь человѣческому тѣлу, мы поклоняемся не столько его чуднымъ формамъ, сколько той божественной искрѣ, которая одухотворяетъ его.

---

[1]) Женское тѣло, идеальная глина, о чудо, о величавое проникновеніе духа въ прахъ, изъ котораго лѣпитъ неизреченный творецъ. Вещество, гдѣ душа излучается сквозь саванъ, комокъ грязи, сохранившій печать пальцевъ божественнаго ваятеля, священный илъ, призывающій поцѣлуи и сердца, ты такъ божественъ, что когда любовь побѣждаетъ, и вся душа стремится къ таинственному ложу, ты не знаешь, не духовное ли это наслажденіе, и не можешь въ мигъ сильнѣйшей страсти обладать красотой, не думая, что ты въ объятіяхъ божества.

ГЛАВА VII.

ДУШИ БЫЛЫЯ, ДУШИ СОВРЕМЕННЫЯ.

Однажды мы пошли съ Родэномъ въ Лувръ. Ему захотѣлось опять посмотрѣть на бюсты Гудона.

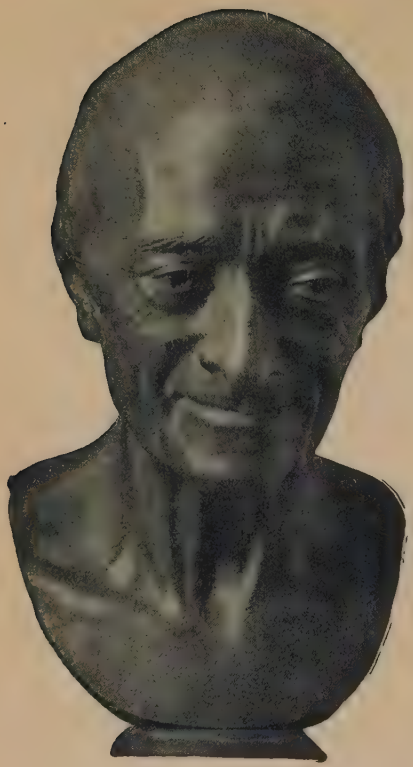
Лишь только мы поравнялись съ Вольтеромъ, онъ воскликнулъ:

— Какая удивительная вещь! Это воплощенная насмѣшка.

Глаза, нѣсколько въ раскосъ, будто подстерегаютъ противника. Острый носъ напоминаетъ лисицу: онъ весь извивается, пронюхивая всюду злоупотребленія и поводъ къ насмѣшкѣ: онъ буквально трепещетъ. А ротъ—какое совершенство! Съ обѣихъ сторонъ онъ окаймленъ ироническими морщинками. Того и гляди, онъ отпуститъ какой-нибудь сарказмъ.

Этотъ тщедушный живчикъ Вольтеръ производитъ впечатлѣніе старой, хитрой кумушки, но отнюдь не мужчины.

Родэнъ нѣсколько минутъ внимательно смотрѣлъ на бюстъ и продолжалъ:



ГУДОНЪ. ВОЛЬТЕРЪ.

— А глаза! Я все опять къ нимъ возвращаюсь... Они прозрачны, они свѣтятся...

Такіе глаза, впрочемъ, у всѣхъ бюстовъ Гудона, и тутъ скульпторъ не уступаетъ любому живописцу или пастелисту. Онъ необыкновенно тонко отдѣлываетъ зрачки своихъ статуй. Они просверлены, отточены, съ нарѣзами и какими-то остроумными и странными шероховатостями, которыя, то освѣщаясь, то потухая, удивительно передаютъ игру свѣта въ глазахъ. И какое разнообразіе во взглядѣ всѣхъ этихъ лицъ. У Вольтера лукавое остроуміе, у Франклина простодушіе, у Мирабо властность, у Вашингтона вдумчивость, у жены Гудона нѣжная жизнерадостность, у его дочери и прелестныхъ дѣтей Броньяровъ—шаловливость.

Для Гудона наибольшая часть выраженія сосредоточена во взглядѣ. Смотря въ глаза модели, онъ разбирается въ его душѣ, и ничто отъ него не ускользаетъ. Оттого и сходство у него такъ поразительно.

Тутъ я остановилъ Родэна.

— Вы, значитъ, придаете большое значеніе сходству?

— Конечно... оно необходимо!

— Однако, говорятъ же художники, что совершенно непохожіе бюсты и портреты, тѣмъ не менѣе, прекрасны. Я припоминаю слова, приписываемыя Эннеру. Какая-то дама жаловалась ему, что портретъ ея совершенно не похожъ. „Эхъ! сударыня, отвѣтилъ онъ на своемъ эльзасскомъ жаргонѣ,—когда вы умрете, ваши наслѣдники почтутъ за счастье имѣть прекрасный портретъ, подписанный Эннеромъ, и имъ будетъ совершенно все равно, похожи вы или нѣтъ".

— Возможно, что живописецъ и выразился такъ въ минуту раздраженія, но, конечно, онъ такъ не думалъ. Столь талантливый художникъ не могъ такъ неправильно мыслить о своемъ искусствѣ.

Да и надо условиться, какого сходства мы вправѣ требовать отъ портрета и бюста.

ГУДОНЪ. М-LLE БРОНЬЯРЪ.

Если художникъ, какъ фотографъ, воспроизводитъ только внѣшнія черты, если онъ списываетъ только линіи, не относя ихъ къ общему характеру, не стоитъ и говорить о немъ.

Въ чертахъ лица онъ долженъ искать прежде всего душевное сходство: въ этомъ вся суть.

Словомъ, черты должны быть *выразительны*, т. е. раскрывать намъ душу модели.

— А когда лицо не соотвѣтствуетъ душѣ?

— Этого никогда не бываетъ.

— А вспомните изреченіе Лафонтэна: „не надо судить людей по наружности".

— Это изреченіе, по моему, относится только къ поверхностнымъ наблюдателямъ. Для нихъ наружность бываетъ обманчива.

Мышенокъ Лафонтэна принялъ кошку за кроткое, безобидное существо, но это былъ безмозглый мышенокъ, безъ всякаго критическаго смысла. Если присмотрѣться внимательно—ясно, что весь внѣшній видъ кошки изобличаетъ жестокость, скрытую подъ личиной притворной сонливости. Физіономистъ прекрасно отличитъ лукавый, вкрадчивый нравъ отъ настоящей доброты, и въ этомъ-то и заключается задача художника—отдѣлить правду отъ притворства.

Въ сущности, изъ всѣхъ художественныхъ работъ бюстъ и портретъ требуютъ наибольшей проницательности.

Часто думаютъ, что художнику важнѣе техническая сноровка, чѣмъ умъ. Посмотрите на хорошій бюстъ и вы поймете, какое это заблужденіе.

Хорошій бюстъ равносиленъ цѣлой біографіи. Каждый бюстъ Гудона, напримѣръ, стоитъ главы изъ какихъ нибудь мемуаровъ: эпоха, раса, званіе, индивидуальный характеръ—все въ немъ указано.

Смотрите, вотъ Руссо противъ Вольтера. Во взглядѣ много тонкой проницательности. Это черта общая всѣмъ лицамъ XVIII вѣка. Они прежде всего критики: они провѣряютъ всѣ священные дотоле принципы: взглядъ ихъ испытующій.

Профессія. Это философъ: лобъ вдумчивый и пониклый; повадка античная, подчеркнутая классической повязкой на головѣ; видъ умышленно дикій, волоса небрежно убраны, нѣкоторое сходство съ Діогеномъ или Мениппомъ: это проповѣдникъ возвращенія къ природѣ, къ первобытной жизни.

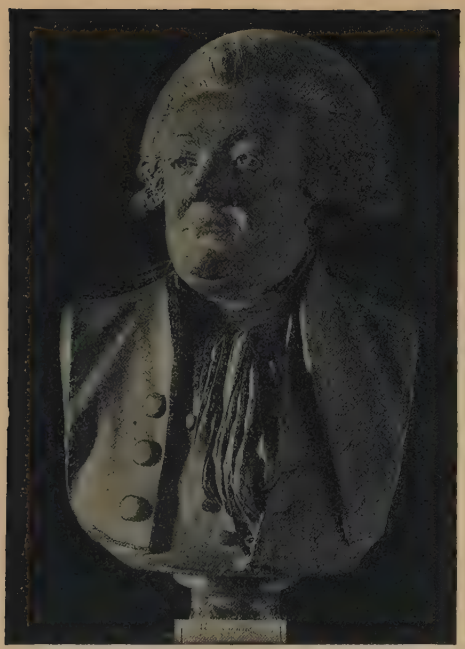
Индивидуальный характеръ: лицо изрытое: это человѣконенавистникъ; брови нахмурены, на лбу озабоченная морщина; онъ жалуется — и не безъ основанія,—что его всѣ преслѣдуютъ.

Ну скажите, не лучшій-ли это комментарій къ его „Исповѣди?“.

Мирабо.

Эпоха. Видъ задорный, парикъ въ безпорядкѣ, одѣтъ небрежно. Революціонная буря захватила этого хищника, который сейчасъ зарычитъ.

Происхожденіе. Весь обликъ властный, прекрасныя, дугой очерченныя брови, высокомѣрный лобъ: это родовитый аристократъ. Но изрытыя оспой, обрюзглыя, демократическія щеки, короткая, могучая шея связываютъ его со среднимъ сословіемъ: онъ выбранъ его представителемъ, онъ его любимецъ.



ГУДОНЪ. МИРАБО.

Профессія. Трибунъ. Ротъ выдается впередъ, какъ рупоръ, и для того, чтобы слова его неслись дальше, Мирабо закидываетъ голову, такъ какъ онъ небольшого роста, какъ большинство ораторовъ. У подобныхъ людей природа развиваетъ грудную клѣтку въ ущербъ росту. Неопредѣленный и вмѣстѣ съ тѣмъ надменный взглядъ ни на комъ не останавливается, а паритъ надъ большимъ собраніемъ. Согласитесь, что это изумительный фокусъ—вызвать посредствомъ одного бюста представленіе о цѣлой толпѣ, скажемъ болѣе—цѣлой странѣ, которая насторожилась и слушаетъ.

Наконецъ, индивидуальный характеръ. Посмотрите на эти чувственныя губы, на этотъ двойной подбородокъ, на эти трепещущія ноздри: вамъ станутъ ясны пороки этого человѣка: разгульныя привычки, потребность наслажденій.

Все налицо, говорю я вамъ.

Можно разобрать въ такихъ подробностяхъ всѣ бюсты Гудона.

Вотъ, напримѣръ, Франклинъ. Тяжеловѣсный и добродушный, мясистыя, отвислыя щеки: это бывшій рабочій. Длинные волосы, какъ у апостола: онъ поборникъ нравственности въ народѣ. Угрюмый, большой лобъ, нѣсколько наклоненный впередъ—признакъ того упорства, съ которымъ Франклинъ образовалъ себя, пробился, сталъ знаменитымъ ученымъ и освободилъ свою родину. Въ глазахъ и въ уголкахъ рта что-то лукавое: массивность общаго облика не обманула Гудона: онъ разгадалъ лукавый реализмъ разсчетливаго американца, составившаго себѣ состояніе, и хитрость дипломата, выманившаго тайны англійской политики.

Передъ вами родной праотецъ современной Америки.

Развѣ въ этихъ великолѣпныхъ бюстахъ не живетъ, отрывками, хроника цѣлаго пятидесятилѣтія?

— Да, это такъ, сказалъ я.—Онъ продолжалъ:

Къ такимъ теракоттовымъ, мраморнымъ и бронзовымъ мемуарамъ нужно приложить ту же мѣрку, какъ и къ писаннымъ воспоминаніямъ: насъ привлекаетъ въ нихъ искрящаяся грація стиля, легкость руки, благородство прекрасной, чисто французской души, создавшей ихъ. Гудонъ тотъ же Сен-Симонъ, безъ его аристократическихъ предразсудковъ; онъ такъ же остроуменъ, но болѣе великодушенъ. Боже! какой божественный художникъ!

Я продолжалъ провѣрять на находящихся вокругъ насъ бюстахъ страстныя толкованія моего спутника.

— Такое проникновеніе въ чужую душу должно быть очень трудно, замѣтилъ я.

— Безъ сомнѣнія, возразилъ Родэнъ.—А все-таки, продолжалъ онъ, съ легкимъ оттѣнкомъ ироніи, самое большое затрудненіе, когда лѣпишь бюстъ, или пишешь картину—не въ работѣ, а... въ ея заказчикѣ.

По какому-то непонятному и роковому закону заказывающій свой портретъ всѣми силами противодѣйствуетъ таланту художника, котораго самъ же выбралъ.

Человѣкъ очень рѣдко видитъ себя такимъ, какимъ онъ есть, а если даже онъ и знаетъ себя, то непріятно пораженъ, когда художникъ передаетъ его наружность правдиво.

Онъ желаетъ быть представленъ въ самомъ безличномъ и банальномъ видѣ офиціальной или свѣтской куклы. Его личность должна быть совершенно поглощена его должностью и положеніемъ въ свѣтѣ. Прокурору интересна только его тога, а генералу расшитый золотомъ мундиръ.

Имъ все равно—читаютъ-ли въ ихъ душѣ. Вотъ чѣмъ объясняется успѣхъ посредственныхъ портретистовъ и ваятелей, которые ограничиваются передачей чисто внѣшней, банальной стороны ихъ кліэнтовъ, съ ихъ позументами и казенной позой. Такіе художники пользуются наибольшимъ успѣхомъ, такъ какъ изображаютъ свои модели сквозь призму роскоши и торжественности. Чѣмъ напыщеннѣе портретъ или бюстъ, чѣмъ онъ болѣе похожъ на безжизненную деревянную куклу, тѣмъ больше онъ удовлетворяетъ кліэнта.

Быть можетъ, оно не всегда такъ было.

Въ XV вѣкѣ, на медаляхъ Пизанелло, вельможи нерѣдко изображены въ видѣ гіэнъ и коршуновъ. Вѣроятно, имъ было лестно ни на кого не походить. Или, скорѣе всего, они такъ любили искусство и ставили его на такую высоту, что мирились съ суровой правдивостью художника, какъ съ наложенной духовникомъ эпитиміей.

ТИЦІАНЪ. ФРАНЦИСКЪ I. (ЛУВРЪ).

Тиціанъ не задумался придать папѣ Павлу III физіономію куницы и подчеркнутьжестокосердную властность Карла V, или похотливость Франциска I: его репутація отъ этого нисколько не пострадала.

Филиппъ IV Веласкеза отличается изяществомъ и полной незначительностью: живописецъ, безъ малѣйшей лести, увѣковѣчилъ его отвисшую челюсть и за это не потерялъ расположенія испанскаго монарха, который, такимъ образомъ, заслужилъ у потомства великую славу покровителя генія.

Въ наше же время боятся правды и поклоняются лжи, и это отвращеніе къ художественной искренности заразило даже самыхъ интеллигентныхъ нашихъ современниковъ.

Какъ будто имъ совѣстно казаться умными въ своихъ изображеніяхъ. Имъ желательно походить на парикмахеровъ.

Даже красивыя женщины, наиболѣе стильныя по линіямъ, приходятъ въ ужасъ отъ собственной красоты, если видятъ ее въ передачѣ талантливаго скульптора. Онѣ умоляютъ обезобразить ихъ и придать имъ кукольную и незначительную физіономію.

Возможность сдѣлать хорошій бюстъ надо брать съ бою. Главное—не итти на компромиссы и остаться вѣрнымъ самому себѣ. Пусть бюстъ не будетъ принятъ заказчикомъ: оно, пожалуй, и лучше, потому что доказываетъ художественную цѣнность работы.

Если же заказчикъ все таки беретъ удачную вещь, хотя она ему не нравится, его дурное настроеніе быстро проходитъ: настоящіе знатоки открываютъ ему глаза и, въ концѣ концовъ, онъ самъ восхищается и чистосердечно думаетъ, что всегда придерживался этого мнѣнія.

Наиболѣе удачными обыкновенно выходятъ даровые бюсты друзей и родственниковъ, и не только потому, что художникъ знаетъ свои модели и любитъ ихъ, сколько потому, что работая даромъ, онъ не связанъ никакими соображеніями и дѣйствуетъ только по собственному усмотрѣнію.

А впрочемъ, иногда и лучшіе бюсты, принесенные въ даръ скульпторомъ, не бываютъ приняты. Замѣтьте, что по большей части это образцовыя произведенія, но тѣ, которымъ они предназначены, смотрятъ на нихъ, какъ на личное оскорбленіе. Художникъ долженъ и съ этимъ мириться, находя свою награду и удовлетвореніе въ собственномъ творчествѣ.

Такая психологія публики, съ которой художникъ имѣетъ дѣло, меня очень позабавила, но въ ироніи Родэна звучала затаенная горечь.

— Скажите, спросилъ я его, среди всѣхъ затрудненій, связанныхъ съ ремесломъ скульптора, не упустили ли вы изъ виду довольно крупную непріятность?

Какъ вы дѣлаете, когда вамъ попадается заказчикъ съ лицомъ, ничего не выражающимъ, или выражающимъ непроходимую глупость?

Родэнъ засмѣялся.

— Это не можетъ считаться непріятностью. Не забывайте моего любимаго изреченія: *природа всегда прекрасна*, надо только разобраться въ ней. Вы говорите о лицѣ, ничего не выражающемъ. Такихъ лицъ нѣтъ для художника. Для него всякое лицо интересно. Если скульпторъ, напримѣръ, подчеркнетъ пошлость физіономіи, или представитъ намъ пустого салоннаго щеголя, то вотъ вамъ и прекрасный бюстъ.

Впрочемъ, то, что привыкли называть ограниченностью, часто только не вполнѣ прояснившееся сознаніе. Лицо тогда представляетъ загадочное и

привлекательное зрѣлище души, какъ бы закутанной въ покрывало. Что же еще прибавить? Въ самомъ незначительномъ лицѣ есть жизнь, этотъ роскошный неисчерпаемый матеріалъ для шедевровъ искусства.

Нѣсколько дней спустя, въ Мёдонѣ, я снова разсматривалъ у Родэна слѣпки съ его лучшихъ бюстовъ, и, воспользовавшись случаемъ, попросилъ его подѣлиться со мной воспоминаніями, связанными съ этими бюстами.

Вотъ его Викторъ Гюго: онъ погруженъ въ глубокую думу: лобъ, подобно вулкану, изрытъ своеобразными морщинами: развѣвающіеся волосы, какъ бѣлые, пламенные языки, выбиваются изъ черепа. Это живое воплощеніе современной лирики, глубокой и бурной.

— Меня познакомилъ съ Викторомъ Гюго мой другъ Базиръ, сказалъ Родэнъ. Онъ былъ сначала секретаремъ газеты „la Marseillaise“, а потомъ въ „Intransigeant“, и боготворилъ Виктора Гюго. Мысль отпраздновать всенародно восьмидесятилѣтіе поэта всецѣло принадлежитъ ему. Вы помните этотъ трогательный и торжественный праздникъ. Поэтъ вышелъ на балконъ поклониться несмѣтной толпѣ, привѣтствовавшей его восторженными кликами: онъ былъ похожъ на патріарха, благословляющаго своихъ дѣтей, и навсегда сохранилъ трогательную признательность къ устроителю этого торжества. Такъ что Базиръ безъ труда ввелъ меня къ нему.

На мое несчастіе Викторъ Гюго только что

вынесъ жестокую пытку: чтобы сдѣлать плохой бюстъ, посредственный скульпторъ Виллэнъ обрекъ поэта на тридцать восемь сеансовъ позы, и когда я робко выразилъ желаніе въ свою очередь изобразить черты автора „Méditations“, онъ грозно насупилъ свои олимпійскія брови.

— Я не могу помѣшать вамъ работать, сказалъ онъ, но я васъ предупреждаю: позировать я не буду и ничего не измѣню въ моей жизни для васъ: устраивайтесь, какъ хотите.

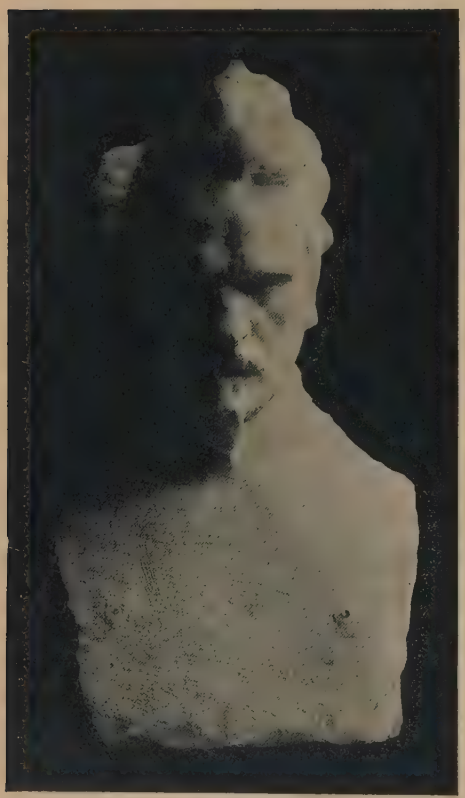
Я началъ ходить къ нему и сначала сдѣлалъ массу быстрыхъ набросковъ карандашомъ, для облегченія дальнѣйшей работы. Потомъ я принесъ свой штативъ и глину. Но, конечно, я не могъ расположиться съ этой пачкотней въ гостиной, гдѣ онъ обыкновенно принималъ своихъ друзей, и долженъ былъ удовольствоваться верандой. Вы можете себѣ представить трудность моей задачи. Я внимательно всматривался въ великаго поэта, стараясь врѣзать въ памяти его обликъ, потомъ бѣгомъ бросался на веранду, чтобы запечатлѣть въ глинѣ воспоминаніе того, что видѣлъ. Но за эти двѣ-три минуты впечатлѣніе стушевывалось, и я стоялъ передъ своей глиной, боясь тронуть начатое. Приходилось опять возвращаться къ модели.

Я кончалъ работу, когда Далу попросилъ меня познакомить его съ Викторомъ Гюго, что я охотно исполнилъ. Но великій старецъ вскорѣ умеръ, и Далу могъ только вылѣпить бюстъ съ посмертной маски.

Вслѣдъ за тѣмъ, Родэнъ подвелъ меня къ витринѣ, въ которой сохранялась странная каменная

глыба. Это такъ называемый камень замка свода, одинъ изъ тѣхъ клиньевъ, которые архитектора вбиваютъ въ центръ свода, чтобы укрѣпить его арку. На передней сторонѣ этого камня было изваяно лицо: виски и щеки были усѣчены, чтобы не нарушить требуемой формы. Я узналъ Виктора Гюго.

— Представьте себѣ этотъ камень въ центрѣ свода, при входѣ въ зданіе, посвященное поэзіи, сказалъ мнѣ великій скульпторъ.



РОДЭНЪ. РОШФОРЪ.

Я безъ труда представилъ себѣ этотъ великолѣпный замыселъ. Лобъ Виктора Гюго, поддерживающій напоръ монументальной арки, былъ бы символомъ генія, на который опирается вся духовная жизнь и дѣятельность эпохи.

— Я эту идею приношу въ даръ архитектору, желающему привести ее въ исполненіе, сказалъ мнѣ Родэнъ.

Около Виктора Гюго слѣпокъ съ

бюста Анри Рошфора. Всѣмъ извѣстенъ этотъ обликъ бунтаря: лобъ въ шишкахъ, какъ у задорнаго ребенка, въ вѣчной дракѣ съ товарищами; предпріимчивый хохолъ на головѣ какъ будто шевелится, подавая сигналъ къ бунту; ротъ перекошенъ ироніей, бородка злобная; вѣчно бунтующій, онъ—воплощеніе критическаго ума и вызывающаго задора. Великолѣпное лицо, которое выражаетъ одно изъ направленій современной психики.

— Съ Рошфоромъ я также познакомился черезъ Базира, который былъ тогда редакторомъ его газеты. Знаменитый полемистъ согласился позировать. Слушать его было наслажденіемъ: онъ такъ и сыпалъ искрами остроумія—я былъ обвороженъ,—но ни одной минутки онъ не могъ оставаться въ покоѣ. Онъ, шутя, высмѣивалъ мою добросовѣстность и увѣрялъ, что за одинъ сеансъ я прибавляю комокъ глины, а за другой снова отлѣпляю его.

Когда, впослѣдствіи, этотъ бюстъ заслужилъ одобреніе, онъ безусловно присоединился къ общему голосу, но не хотѣлъ вѣрить, что я не передѣлалъ его: „вѣдь вы многое измѣнили?“ повторялъ онъ многократно. А я даже ногтемъ не прибавилъ штриха.

Съ этими словами Родэнъ одной рукой закрылъ знаменитый хохолъ, а другой бородку и спросилъ меня:

— Какое впечатлѣніе производитъ онъ теперь на васъ?

— Впечатлѣніе римскаго императора.

РОДЭНЪ. ДАЛУ.

— Вотъ этого-то я и добивался отъ васъ. Я ни у кого не встрѣчалъ въ такой чистотѣ классическаго латинскаго типа, какъ у Рошфора.

Если заклятому противнику имперіи неизвѣстно еще парадоксальное сходство его профиля съ римскими Цезарями, оно его позабавитъ.

Родэнъ мимоходомъ упомянулъ имя Далу, и мнѣ сразу представился его бюстъ въ Люксембургскомъ музеѣ.

Лицо гордое и вызывающее, худая жилистая шея, какъ подобаетъ сыну парижскихъ предмѣстій; густая, косматая борода рабочаго, насупленный лобъ, свирѣпыя брови бывшаго коммюнара, въ общемъ, лихорадочный и надменный обликъ непримиримаго демократа. Но большіе благородные глаза, тонкія выемки въ очертаніи висковъ обличаютъ страстнаго поклонника всего прекраснаго.

На заданный мною вопросъ Родэнъ разсказалъ мнѣ, что онъ сдѣлалъ этотъ бюстъ, когда Далу возвратился изъ Англіи послѣ амнистіи.

— Онъ никогда не взялъ его, сказалъ онъ, потому что наши отношенія прекратились вскорѣ послѣ того, какъ я его познакомилъ съ Викторомъ Гюго.

Далу большой художникъ и нѣкоторыя произведенія его удивительно декоративны, напоминая прекрасныя группы нашего XVII вѣка.

Я думаю, онъ создалъ бы сплошь образцовыя произведенія, не домогайся онъ офиціальнаго положенія. Онъ стремился быть Лебреномъ республики и какъ бы руководителемъ всѣхъ современныхъ художниковъ. Онъ умеръ, не осуществивъ своей мечты.

Невозможно имѣть заразъ двѣ профессіи: живыя силы, которыя затрачиваются на пріобрѣтеніе связей, на роль въ обществѣ, потеряны для искусства. Общественная интрига, обыкновенно, умна, и когда художникъ ввязывается въ нее, онъ отдаетъ ей всѣ свои силы, и для работы не остается времени.

Да и какъ знать? Оставайся Далу въ своей мастерской и продолжай онъ мирно свою творческую работу, онъ бы, вѣроятно, создалъ такія чудеса, что общественное мнѣніе сразу присудило бы ему то художественное первенство, за которымъ онъ гнался всю жизнь.

Честолюбіе его, однако, не осталось совершенно безплоднымъ: его вліянію въ муниципалитетѣ мы обязаны однимъ изъ самыхъ высокихъ созданій искусства. Несмотря на явную вражду административныхъ комиссій, роспись стѣнъ на лѣстницѣ префектуры была заказана Пювису де Шаваннъ.

Вы знаете, какой поэзіей не отъ міра сего великій живописецъ озарилъ стѣны ратуши.

Эти послѣднія слова направили разговоръ на бюстъ Пювиса.

Для тѣхъ, кто зналъ человѣка,—сходство поразительное.

— Онъ держался прямо, закинувъ голову, говорилъ Родэнъ. Его крѣпкій, круглый черепъ такъ и просился подъ шлемъ. Выпуклая грудная клѣтка, казалось, привыкла къ латамъ. Невольно представляешь себѣ, что онъ, рядомъ съ Франциском I, доблестно защищалъ свою честь въ битвѣ при Павіи.

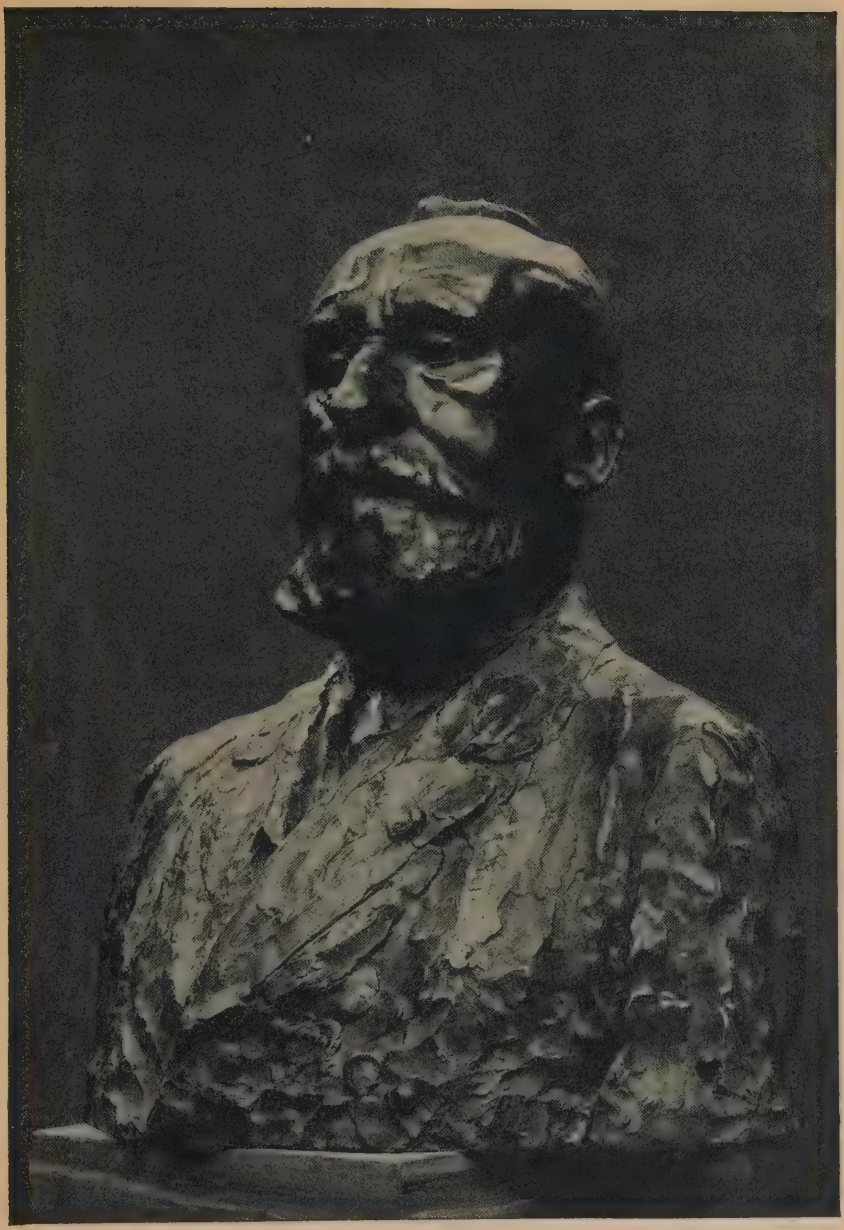
Въ лицѣ Пювиса сказывается бѣлая кость породистаго аристократа: его широкій лобъ и величавыя брови изобличаютъ философа, а спокойный взглядъ, парящій надъ пространствомъ, указываетъ на великаго декоратора и геніальнаго пейзажиста.

Изъ всѣхъ современныхъ художниковъ Родэнъ наиболѣе цѣнитъ и трогательно уважаетъ автора „Святой Женевьевы“.

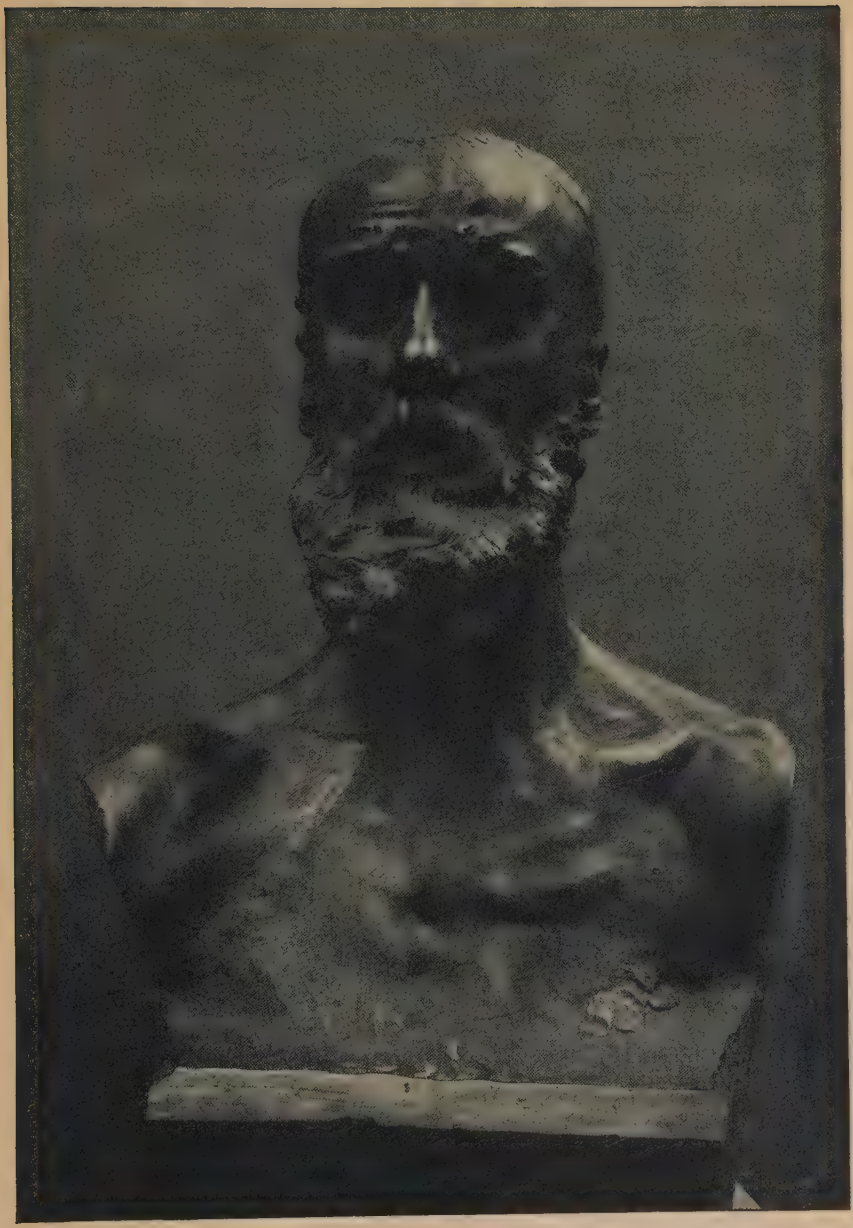
— И когда подумаешь, что онъ жилъ между нами, воскликнулъ Родэнъ, что этотъ геній, которому впору было родиться въ эпоху наибольшаго расцвѣта искусства, говорилъ съ нами, что я его видѣлъ, пожималъ его руку!

У меня было чувство, что я пожимаю руку Николая Пуссэна.

Поистинѣ чудныя слова! Отодвинуть современную личность въ прошлое, сравнить ее съ самыми блестящими дѣятелями того времени и притти



РОДЭНЪ. ПЮВИСЪ ДЕ ШАВАННЪ.



РОДЭНЪ. ЛОРАНСЪ.

въ умиленіе при одной мысли физическаго прикосновенія къ этому полубогу! Что можетъ сравниться съ такой похвалой?

— Мой бюстъ не понравился Пювису де Шаваннъ, онъ нашелъ его карикатурой, продолжалъ Родэнъ, и это одно изъ самыхъ горькихъ воспоминаній моей творческой работы. А я убѣжденъ, что передалъ въ его бюстѣ энтузіазмъ и глубокое благоговѣніе, которое испытывалъ къ нему.

Бюстъ Пювиса напомнилъ мнѣ бюстъ Жанъ Поля Лоранса въ Люксембургскомъ музеѣ.

Голова круглая, лицо подвижное и восторженное, почти задыхающееся. Онъ—южанинъ. Въ выраженіи что-то архаическое и суровое; въ глазахъ проносятся какія-то далекія видѣнія; онъ живописецъ полудикихъ эпохъ, когда царила сила и запальчивость.

— Лорансъ—давнишній мой другъ, продолжалъ Родэнъ. Одинъ изъ воиновъ временъ Меровинговъ, который присутствуетъ при кончинѣ святой Женевьевы въ Пантеонѣ, списанъ съ меня.

Онъ остался мнѣ неизмѣнно вѣренъ. Это онъ доставилъ мнѣ заказъ моихъ „Bourgeois de Calais“. Положимъ, я ничего не заработалъ, потому что за ту же цѣну доставилъ шесть бронзовыхъ фигуръ вмѣсто одной, заказанной мнѣ, но я ему обязанъ однимъ изъ своихъ лучшихъ произведеній, и я ему глубоко благодаренъ.

Лѣпка его бюста доставила мнѣ большое удовольствіе. Онъ дружески упрекнулъ меня, что я изобразилъ его съ открытымъ ртомъ. Я отвѣтилъ,

что по рисунку его черепа онъ, по всей вѣроятности, происходитъ отъ древнихъ испанскихъ визиготовъ, а у нихъ характерная черта—выдающаяся нижняя челюсть. Не знаю, удовлетворился ли онъ этой этнографической подробностью.

Въ эту минуту я увидѣлъ бюстъ Фальгіера.

Характеръ горячій, вспыхивающій, какъ порохъ: лицо изборождено морщинами и неровностями, какъ изрытая грозой земля, усы, какъ у солдата старой Наполеоновской гвардіи, волоса густые и короткіе.

— Это былъ совершенный бычокъ, сказалъ мнѣ Родэнъ.

И дѣйствительно, я обратилъ вниманіе на могучую шею, гдѣ складки кожи образуютъ какъ бы подгрудокъ, на четвероугольный лобъ, на поникшую, упрямую голову, которая вотъ-вотъ боднетъ васъ.

Бычокъ! Родэнъ любитъ сравненія съ животнымъ царствомъ. Человѣкъ съ длинной шеей и автоматическими жестами—птица, клюющая по зернышку направо и налѣво; слишкомъ любезный и хлыщеватый субъектъ—кингъ-чарльсъ и т. д. Такія сравненія, видимо, облегчаютъ работу мысли, которая стремится подогнать всѣ физіономіи подъ общія категоріи.

Родэнъ разсказалъ мнѣ, при какихъ условіяхъ онъ подружился съ Фальгіеромъ.

— Это было, когда Общество литераторовъ (la Société des Gens de Lettres) не приняло моего Бальзака. Заказъ былъ переданъ Фальгіеру, и онъ

съ воимъ дружескимъ отношеніемъ пожелалъ мнѣ доказать, что нисколько не одобряетъ моихъ недоброжелателей. Въ знакъ симпатіи я предложилъ сдѣлать его бюстъ, который онъ нашелъ очень удачнымъ, и я знаю, что онъ его защищалъ, когда его критиковали въ его присутствіи; въ свою очередь, онъ вылѣпилъ великолѣпный бюстъ съ меня.

РОДЭНЪ. ФАЛЬГІЕРЪ.

Наконецъ, я увидѣлъ у Родэна бронзовую репродукцію бюста Бертело. Онъ его сдѣлалъ всего за годъ до смерти великаго химика. Ученый сосредоточился въ сознаніи завершеннаго дѣла. Онъ задумался. Онъ одинъ—лицомъ къ лицу съ повергнутыми въ прахъ старыми вѣрованіями; одинъ—съ Природой, которая ему выдала нѣкоторыя тайны, но осталась такъ безконечно загадочна; одинъ—на краю безбрежной пропасти небесъ, и его угрюмый лобъ и опущенные глаза погружены въ скорбную меланхолію.

Это прекрасное лицо—символъ современнаго духа, который, пресыщенный знаніемъ, изнемогающій подъ бременемъ думъ, кончаетъ вопросомъ: „къ чему все это“?

Бюсты, только что изученные мною съ помощью Родэна, укладывались понемногу въ моей головѣ и представлялись мнѣ, какъ богатѣйшая сокровищница документовъ нашей эпохи.

— Если Гудонъ написалъ мемуары XVIII вѣка, сказалъ я художнику, то вы, безъ сомнѣнія, обезсмертили конецъ XIX вѣка.

Стиль вашъ болѣе терпкій, болѣе буйный, чѣмъ стиль вашего предшественника, и формы выраженія его менѣе изящны: зато эти формы гораздо естественнѣе и драматичнѣе, если можно такъ выразиться.

Легковѣсный, остроумный скептицизмъ XVIII вѣка становится у васъ острымъ и мучительнымъ. Лица, изображенныя Гудономъ, общительны, ваши сосредоточенны. У Гудона они критикуютъ только злоупотребленія господствующаго режима, у васъ ихъ сомнѣнія идутъ глубже: они оспариваютъ самую цѣнность жизни и снѣдаемы тоской неосуществимыхъ желаній.

— Я сдѣлалъ все, что было въ моихъ силахъ. Лгать я не могу и льстить современникамъ тоже не могу. Мои бюсты часто не нравились, потому что они черезчуръ искренни: въ этомъ ихъ главное достоинство. Пусть правда замѣнитъ имъ красоту.

ГЛАВА VIII.

ИДЕЯ ВЪ ИСКУССТВѢ.

Какъ то разъ въ воскресенье я опять навѣстилъ Родэна въ его мастерской и остановился передъ слѣпкомъ съ одной изъ самыхъ сильныхъ его вещей.

Прекрасная молодая женщина томится какой-то таинственной мукой: судорога страданія пробѣгаетъ по ея тѣлу. Голова низко опустилась, уста и вѣки сомкнулись: она, будто, спитъ. Но искаженныя черты лица выдаютъ драматическую напряженность ея мысли.

Зритель смотритъ на нее съ недоумѣніемъ, но онъ окончательно озадаченъ, когда замѣчаетъ, что у этой фигуры нѣтъ ни рукъ, ни ногъ. Точно художникъ разбилъ ихъ въ порывѣ недовольства самимъ собой. И поневолѣ жалѣешь, что такая сильная вещь производитъ неполное впечатлѣніе, и оплакиваешь ея жестокія увѣчія.

Помимо моей воли, у меня проскользнуло это чувство.

— Вы мнѣ дѣлаете странный упрекъ, воскликнулъ Родэнъ удивленно. Повѣрьте, статуя нарочно оставлена въ этомъ состояніи. Она изображаетъ *Созерцаніе*. Вотъ почему у ней нѣтъ ни рукъ, ни ногъ: ни двигаться, ни дѣйствовать она не можетъ. Развѣ вы не замѣтили, что очень напряженное мышленіе подсказываетъ такіе вѣскіе аргументы въ пользу самыхъ противоположныхъ рѣшеній, что въ итогѣ получается—бездѣйствіе?

Мое первое впечатлѣніе сгладилось подъ вліяніемъ этихъ словъ, и я тотчасъ-же оцѣнилъ гордый символизмъ этой фигуры.

Я понялъ, что эта женщина—эмблема человѣческаго разума, стоящаго передъ загадками, которыя онъ не въ состояніи разрѣшить, передъ идеаломъ, котораго онъ не можетъ достигнуть, передъ безконечнымъ, котораго онъ не можетъ обнять. Напряженіе этого торса выражало мучительныя потуги мысли и ея величавое, но безплодное упорство исчерпать вопросы, которымъ нѣтъ отвѣта. Увѣчіе же членовъ указывало на непреоборимое отвращеніе созерцательной души къ практической жизни.

Тутъ мнѣ вспомнилась критика, нерѣдко вызываемая произведеніями Родэна, и хотя я и не присоединялся къ ней, но я повергъ ее на усмотрѣніе художника, интересуясь его отвѣтомъ.

— Литераторы, конечно, могутъ быть только благодарны за существенныя истины, выраженныя во всѣхъ вашихъ скульптурахъ, сказалъ я, но нѣкоторые критики ставятъ вамъ въ упрекъ, что

РОДЭНЪ. ВИКТОРЪ ГЮГО.

ваше вдохновеніе болѣе литературное, чѣмъ пластическое. Они утверждаютъ, что вы очень ловко подкупаете писателей, предоставляя благодарныя темы для ихъ риторики. Искусство не допускаетъ столько философіи, изрекаютъ они.

— Если моя лѣпка плоха, съ живостью отвѣтилъ Родэнъ, и есть погрѣшности въ анатоміи; если я невѣрно передаю движеніе и не въ силахъ вдохнуть жизнь въ мраморъ,—критики болѣе чѣмъ правы.

Но если мои фигуры правильны и жизненны,—въ чемъ могутъ они меня упрекнуть? Во имя какого права желаютъ они мнѣ запретить вложить извѣстное намѣреніе въ мои статуи? И если, помимо профессіональной работы, я даю имъ еще идеи и обогащаю смысломъ привлекательныя формы, чего имъ нужно отъ меня?

Какое странное заблужденіе воображать, что подлинный художникъ только искусный ремесленникъ, которому не требуется умственное развитіе.

Пусть онъ даже создаетъ образы для услады глазъ, ради одной внѣшней красоты, безъ малѣйшаго притязанія на внутренній смыслъ, умъ, тѣмъ не менѣе, ему необходимъ.

Когда настоящій скульпторъ начинаетъ лѣпить статую, онъ прежде всего долженъ проникнуться ея общимъ движеніемъ; потомъ, вплоть до окончанія, ярко и энергично удерживать въ своемъ сознаніи общую идею, все сводить къ ней, тѣсно связывая съ ней малѣйшія детали. А для этого требуется усиленная умственная работа.

Многимъ кажется, что художникамъ не нужны выдающіяся умственныя способности, потому что нѣкоторые изъ нихъ простоваты въ практической жизни. Біографіи живописцевъ и скульпторовъ изобилуютъ анекдотами о простодушной наивности извѣстныхъ мастеровъ. Но надо считаться со складомъ ума великихъ художниковъ: они всецѣло заняты своимъ творчествомъ и въ обыденной жизни разсѣяны и какъ-бы отсутствуютъ. Надо прибавить, что иные изъ нихъ, несмотря на несомнѣнный умъ, кажутся недалекими просто потому, что не обладаютъ остроуміемъ и даромъ слова, а для поверхностныхъ наблюдателей это единственный признакъ ума.

— Ну, разумѣется, отвѣтилъ я, безусловно несправедливо оспаривать умственныя дарованія у большихъ художниковъ.

Но перейдемъ къ вопросу болѣе частному. Гдѣ же та грань между литературой и искусствомъ, которую художники не должны переступать?

— Признаюсь, отвѣтилъ Родэнъ, я лично плохо переношу слова: „*входъ запрещенъ*“.

По моему, нѣтъ правила, могущаго запретить художнику творить, какъ ему угодно. Не все-ли равно, скульптура-ли это, или литература, если публика наслаждается и учится? Живопись, скульптура, литература, музыка гораздо тѣснѣе связаны, чѣмъ обыкновенно думаютъ. Всѣ искусства выражаютъ чувства человѣческой души передъ природой. Различны только способы выраженія.

И если произведеніе скульптора вызываетъ въ

насъ тоже настроеніе, что литература и музыка, зачѣмъ ему это ставить въ упрекъ? Какой-то публицистъ критиковалъ недавно моего „Виктора Гюго“ въ Палэ-Роялѣ, наивно говоря, что это не скульптура, а музыка, напоминающая ему симфонію Бетховена. Дай Богъ, чтобы это было такъ!

Я, впрочемъ, не отрицаю, что полезно вдумываться въ различія между способами выраженія литературы и искусства.

Литература, прежде всего, можетъ выражать свои идеи, не прибѣгая къ образамъ. Она, напримѣръ, можетъ сказать, что *глубокое размышленіе можетъ привести къ бездѣйствію*, и ей не нужно изображать задумавшуюся женщину, лишенную движенія.

Возможность легко выражать отвлеченности словами даетъ, вѣроятно, нѣкоторое преимущество литературѣ надъ другими искусствами въ области мышленія.

Прибавьте къ этому еще, что литература развиваетъ цѣлые разсказы, съ началомъ, серединой и концомъ. Она связываетъ различныя событія, выводы изъ нихъ, заключеніе. Персонажи дѣйствуютъ, и мы видимъ послѣдствія ихъ дѣйствій. Описываемыя событія усиливаются въ зависимости отъ ихъ расположенія, да и самое значеніе ихъ обусловливается ихъ участіемъ въ развитіи интриги.

Дѣло обстоитъ иначе въ пластическихъ искусствахъ. Они всегда изображаютъ только одинъ моментъ дѣйствія. И мнѣ думается, что живописцы

и скульпторы ошибаются, заимствуя свои сюжеты у писателей, какъ это часто дѣлается. Передавая часть разсказа, художникъ долженъ предполагать, что конецъ извѣстенъ зрителю. Его произведеніе обязательно должно опираться на литературное: оно пріобрѣтаетъ свое полное значеніе только, если освѣщается предшествующими и послѣдовательными фактами.

Когда живописецъ Деларошъ, вдохновляясь Шекспиромъ, или скорѣе его блѣднымъ подражателемъ Казиміромъ Делавинь, представляетъ намъ „дѣтей Эдуарда", тѣсно прижатыхъ другъ къ другу, надо знать, для того, чтобы интересоваться ими, что это наслѣдники престола, что они въ тюрьмѣ, и что наемные убійцы, подосланные узурпаторомъ, стоятъ уже за дверью.

Когда геніальный Делакруа—простите, что я упоминаю о немъ наряду съ посредственнымъ Деларошемъ,—беретъ изъ лорда Байрона сюжетъ своего „Крушенія донъ-Жуана" и на бурныхъ волнахъ показываетъ намъ лодку, въ которой матросы вынимаютъ изъ шляпы кусочки бумаги; надо знать, чтобы понять эту сцену, что эти умирающіе съ голоду несчастные вытаскиваютъ жребій, который укажетъ, кто изъ нихъ послужитъ въ пищу другимъ.

Слѣдовательно, оба художника впали въ ту же ошибку: ихъ произведенія не заключаютъ въ себѣ законченнаго смысла.

А, между тѣмъ, картина Делароша слаба, потому что рисунокъ холоденъ, колоритъ сухъ и

чувство мелодраматично, а Делакруа великолѣпенъ: зеленовато-сизыя волны дѣйствительно подбрасываютъ его лодку, ужасъ и голодъ искажаютъ лица несчастныхъ, и въ мрачномъ, бѣшеномъ колоритѣ чуется жуть грядущаго преступленія. И если, на

ДЕЛАКРУА. БАРКА ДОНЪ-ЖУАНА (ЛУВРЪ).

этомъ холстѣ, разсказъ Байрона какъ бы обрывается, зато въ немъ чувствуется лихорадочная, суровая и величавая душа живописца.

Мораль этихъ двухъ примѣровъ: когда вы, зрѣло обдумавъ, установите извѣстныя грани, за которыя нельзя переступать, вы будете вправѣ требовать отъ посредственности, чтобы она имъ подчинялась, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, вы убѣдитесь, что геній нарушаетъ ихъ почти безнаказанно.

Пока Родэнъ говорилъ, мой взглядъ остановился на слѣпкѣ съ его „Уголино“.

Эта группа—грандіознаго реализма. Она нисколько не похожа на группу Карпо, но, если возможно, еще драматичнѣе. У Карпо пизанскій графъ изнемогаетъ отъ бѣшенства, голода и муки, видя агонію своихъ дѣтей: онъ кусаетъ сжатые кулаки. Родэнъ представилъ драму моментомъ позже. Дѣти Уголино, уже мертвые, лежатъ на землѣ, отецъ ихъ, превращенный въ звѣря муками голода, на четверенкахъ подползаетъ къ ихъ трупамъ. Онъ наклоняется надъ ихъ тѣлами, но тутъ-же съ ужасомъ отдергиваетъ голову. Въ немъ неистово борется звѣрь, который хочетъ насытиться, и существо мыслящее, любящее, которое содрогается отъ такого чудовищнаго кощунства. Нельзя себѣ представить ничего болѣе потрясающаго!

— Вотъ еще примѣръ, подтверждающій ваши слова, сказалъ я, какъ и „Крушеніе донъ-Жуана“.

Надо, конечно, знать Божественную Комедію, чтобы понять условія мученической кончины Уголино, но, если-бы даже не знать терциновъ Данте, внутреннія муки, выраженныя въ чертахъ вашего героя и во всемъ его положеніи, такъ очевидны, что нельзя не быть тронутымъ.

— Ну, отвѣтилъ Родэнъ, когда литературный сюжетъ такъ извѣстенъ, художникъ вправѣ надѣяться, что его поймутъ.

А все же, по моему, лучше, если весь интересъ произведенія сосредочить въ немъ самомъ. Вѣдь искусство можетъ возбудитъ и мысль, и

РОДЭНЪ. УГОЛИНО.

мечты, не прибѣгая къ помощи литературы. Пусть оно выражается прозрачными символами, безъ отношенія къ писанному тексту, вмѣсто того, чтобы иллюстрировать сцены изъ поэмъ.

Таковъ былъ всегда мой методъ, и я имъ доволенъ.

Всѣ собранныя вокругъ насъ статуи какъ будто подтверждали на своемъ нѣмомъ языкѣ слова Родэна. Тутъ были слѣпки съ его наиболѣе идейныхъ произведеній.

Я сталъ къ нимъ приглядываться и остановился съ восхищеніемъ передъ репродукціей его „Мысли“, оригиналъ которой въ Люксембургскомъ музеѣ.

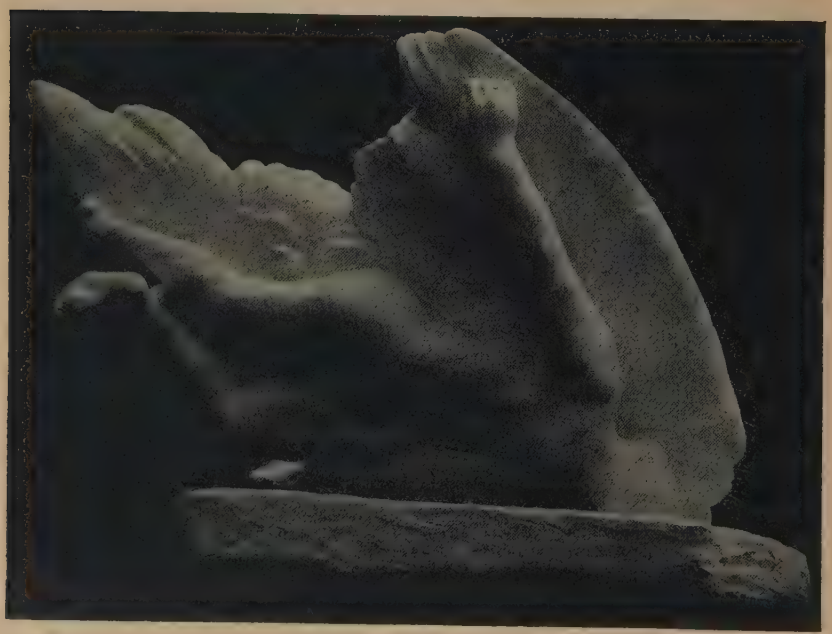
Кто не помнитъ этой странной фигуры?

Это головка женщины, почти ребенка, съ тонкими, хрупкими чертами. Она поникла и такъ погрузилась въ міръ грезъ, что кажется почти безплотной. Края прозрачнаго чепчика, оттѣняя ея лобъ, кажутся крыльями этихъ грезъ. Но шея и подбородокъ замурованы въ массивную и грубую каменную глыбу, и не освободиться имъ изъ нея.

Символъ этотъ очень ясенъ. Духовное начало развивается въ нѣдрахъ мертвой матеріи и озаряетъ ее божественнымъ огнемъ, но оно тщетно стремится сбросить съ себя тяжелыя путы дѣйствительности.

Потомъ я перешелъ къ „Иллюзіи, дочери Икара".

Это молодой, прелестный ангелъ. Онъ летѣлъ



РОДЭНЪ. ИЛЛЮЗІЯ, ДОЧЬ ИКАРА.

РОДЭНЪ. МЫСЛЬ (ЛЮКСЕМБУРГСКІЙ МУЗЕЙ).

на своихъ большихъ крыльяхъ, когда жестокій шквалъ сбросилъ его на землю. Прелестное личико его плачевно разбилось о скалу, но крылья остались цѣлы и продолжаютъ биться въ пространствѣ. И такъ какъ онъ безсмертенъ, вы чувствуете, что онъ скоро опять взовьется и также жестоко расшибется. И такъ безъ конца...

РОДЭНЪ. ЖЕНЩИНА-КЕНТАВРЪ.

Неугасимыя надежды, вѣчно разбитыя иллюзіи.

Мое вниманіе теперь обратилось на третью фигуру—„Женщину-кентавра“. Человѣческій бюстъ сказочнаго животнаго отчаянно рвется къ недостижимой цѣли, тщетно протягивая къ ней руки: заднія ноги всей силой уперлись въ землю, и массивный конскій крупъ, завязшій въ грязи, противится всякому усилію. Это ужасающее раздвоеніе двухъ натуръ, составляющихъ несчастное чудовище. Образъ благородной души, безплодно силящейся освободиться отъ плѣна плотской грязи.

— Подобные сюжеты говорятъ сами за себя, сказалъ мнѣ Родэнъ. Они возбуждаютъ воображеніе зрителей безъ всякой посторонней помощи и, не ограничивая его узкими рамками, открываютъ широкое поле для фантазіи. Въ этомъ, по моему, вся задача искусства. Созданныя имъ формы даютъ чувству предлогъ развиваться до безконечности.

Въ эту минуту я стоялъ передъ мраморной группой Пигмаліона съ его статуей. Греческій скульпторъ страстно приникъ къ своему творенію, которое оживало въ его объятіяхъ.

— Я васъ сейчасъ удивлю, вдругъ сказалъ мнѣ Родэнъ. Надо вамъ показать первый эскизъ этой композиціи.

Онъ меня подвелъ къ гипсовому слѣпку.

Да, я дѣйствительно былъ изумленъ. То, что я видѣлъ, не имѣло никакого отношенія къ фабулѣ Пигмаліона. Я увидѣлъ рогатаго, мохноногаго фавна, который съ бѣшеной страстью прижималъ къ себѣ трепетную нимфу. Общія очертанія остались тѣ же,

РОДЭНЪ. ФАВНЪ И НИМФА.

но сюжетъ былъ совсѣмъ иной. Родэнъ, видимо, забавлялся моимъ безмолвнымъ изумленіемъ.

Я былъ окончательно озадаченъ. Эта фигура шла совершенно въ разрѣзъ со всѣмъ прежде слышаннымъ и видѣннымъ, доказывая, насколько, въ извѣстныхъ случаяхъ, мастеръ относился равнодушно къ своему сюжету.

А онъ смотрѣлъ на меня съ лукавой улыбкой.

— Въ сущности, сказалъ онъ, сюжетъ для насъ не играетъ большой роли. Конечно, онъ имѣетъ извѣстную цѣнность, особенно для публики, но главная задача художника—вылѣпить живую мускулатуру. Все остальное не важно.

Замѣтивъ мое недоумѣніе, онъ прибавилъ: не думайте, мой милый Гзелль, что я себѣ противорѣчу.

Если я говорю, что скульпторъ можетъ ограничиться изображеніемъ трепещущаго жизнью тѣла, не заботясь о сюжетѣ, изъ этого не слѣдуетъ, что я исключаю мысль изъ его творчества; и когда я говорю, что можно обойтись безъ символовъ, это еще не значитъ, что я сторонникъ искусства безъ внутренняго содержанія.

Но вѣдь въ жизни все—идея, все—символъ.

Такъ, формы и позы человѣческаго существа обязательно передаютъ его душевное настроеніе. Тѣло—всегда выраженіе духа, которому оно служитъ оболочкой. И для того, кто умѣетъ видѣть, обнаженное тѣло представляетъ роскошнѣйшій смыслъ. Въ величавомъ ритмѣ линій истинный мастеръ, Фидій, напримѣръ, познаетъ всеобщую

гармонію, разлитую божественной мудростью по всей природѣ: простой торсъ, спокойный, уравновѣшенный, исполненный силы и граціи, можетъ навести его на мысль о всемогущемъ разумѣ, управляющемъ міромъ.

Прекрасный пейзажъ трогаетъ насъ не столько вызываемыми имъ пріятными ощущеніями, сколько мыслями, которыя онъ пробуждаетъ. Не линіи и не колера пейзажа захватываютъ насъ сами по себѣ, а глубокій ихъ смыслъ. Въ силуэтѣ деревьевъ, въ линіяхъ горизонта большіе пейзажисты, какъ Рейсдаль, Кэйпъ, Коро, Теодоръ Руссо, согласно

КОРО. ИТАЛЬЯНСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ (ЛУВРЪ)

индивидуальному складу ума, усматриваютъ мысли веселыя или серьезныя, смѣлыя или унылыя, мирныя или мятущіяся.

У художника чувство бьетъ черезъ край, и онъ, естественно, не можетъ себѣ представить ничего безчувственнаго. Во всю природу онъ вкладываетъ сознаніе, подобное его собственному. И живой организмъ, и безжизненный предметъ, и облако, и зеленѣющая почка повѣряютъ ему тайну великой силы, скрытой въ вещахъ.

Посмотрите на образцовыя произведенія искусства. Красота ихъ въ мысли, въ цѣлесообразности, которую ихъ авторы предугадывали во вселенной.

Почему готическіе соборы такъ прекрасны? Потому что во всѣхъ изображеніяхъ жизни, отъ человѣческихъ фигуръ, украшающихъ порталы, до стеблей растеній, распускающихся на капителяхъ,— вездѣ печать божественной любви. Повсюду наши смиренные иконописцы средневѣковья видѣли отсвѣты безконечной благости, и ихъ прелестная наивность озарила ею даже лица демоновъ: они сохранили добродушно-лукавый характеръ и какъ-бы родственное сходство съ ангелами.

Поглядите на картины мастеровъ, Тиціана или Рембрандта, напримѣръ.

Во всѣхъ вельможахъ Тиціана вы замѣтите надменную энергію, которая, безъ сомнѣнія, жила въ его собственной душѣ. Его роскошныя, нагія женщины, какъ богини, проникнуты своей властью и какъ дань принимаютъ воскуриваемый имъ фиміамъ. Его пейзажи, украшенные величественными

деревьями и очервленные побѣдными солнечными закатами, также надменны, какъ его вельможи. Во всемъ его творчествѣ царитъ аристократическое высокомѣріе: это сущность его генія.

РЕМБРАНДТЪ. СТАРИКЪ.

Другого рода гордость освѣщаетъ сморщенные, загрубѣлые лики старыхъ ремесленниковъ на холстахъ Рембрандта; она облагораживаетъ закоптѣлыя полати и маленькія, слѣпыя окна; она озаряетъ неожиданнымъ лучемъ его плоскіе сельскіе пейзажи и возвеличиваетъ соломенныя крыши, которыя онъ такъ любовно гравировалъ на мѣди. Это гордость бѣднаго люда, это освященіе самыхъ обыденныхъ, но свято любимыхъ вещей, это величіе смиренія передъ судьбой, которая покорно и достойно переносится.

Мысль великихъ художниковъ такъ глубока, такъ непреложна, что проявляется и помимо вся-

ТИЦІАНЪ. ЛАУРА ДІАНТИ (ЛУВРЪ).

каго сюжета. Она не требуетъ даже цѣльной фигуры, чтобы выразиться. Возьмите какую угодно часть образцоваго произведенія, вы узнаете въ немъ душу художника. Сравните, напримѣръ, руки въ портретахъ Тиціана и Рембрандта. Рука Тиціана будетъ властная; рука Рембрандта скромная и мужественная. Въ этихъ ничтожныхъ кускахъ живописи заключенъ весь идеалъ этихъ мастеровъ.

Я слушалъ со страстнымъ вниманіемъ это великолѣпное признаніе интеллектуальности искусства, но я не могъ удержать возраженія, которое давно напрашивалось.

— Мэтръ, сказалъ я, никто не сомнѣвается, что картины и скульптуры могутъ возбудить въ зрителѣ самыя глубокія мысли, но скептики увѣряютъ, что мы сами вкладываемъ эти мысли въ художественныя произведенія, а что живописцу и скульптору, когда они творятъ, онѣ въ голову не приходятъ. Они думаютъ, что артисты—существа чисто инстинктивныя, подобно сивиллѣ, которая у своего треножника изрекала оракулы бога, не вѣдая сама, что пророчествуетъ.

Ваши слова доказываютъ, что у васъ, по крайней мѣрѣ, рука всегда повинуется духу, но такъ ли это у другихъ мастеровъ? Думаютъ-ли они всегда во время работы? Сознаютъ-ли они вполнѣ ясно тотъ смыслъ, который почитатели придадутъ ихъ произведеніямъ?

— Надо условиться, смѣясь отвѣтилъ Родэнъ; есть любители съ такими сложными мозгами, что они подкладываютъ художнику совершенно не-

РОДЭНЪ. РУКА.

ожиданныя намѣренія. Оставимъихъ въ сторонѣ.

Но будьте увѣрены, что мастера вполнѣ сознаютъ, что творятъ.

Онъ покачалъ головой.

—Да, продолжалъ онъ. Если бы ваши скептики знали, какая энергія нужна художнику, что-бы очень слабо передать то, что онъ думаетъ и чувствуетъ съ такой силой, они, конечно, убѣдились бы, что все, ярко выступающее въ картинѣ или скульптурѣ, преднамѣренно.

Послѣ короткаго молчанія, онъ прибавилъ:

— Вообще въ совершенномъ шедеврѣ не должно оставаться ни малѣйшаго балласта, будь то въ формѣ, въ линіяхъ, или въ краскѣ: все рѣшительно должно сводиться къ мысли и къ чувству.

Возможно, что мастера увлекаются собственной химерой, когда одушевляютъ природу.

Возможно, что природа во власти равнодушной

силы, или волевого начала, намѣренія котораго намъ не дано постичь.

РОДЭНЪ. РУКА.

Но, по крайней мѣрѣ, изображая вселенную по своему разумѣнію, художникъ находитъ формулу своимъ собственнымъ мечтамъ и обогащаетъ душу человѣчества.

Окрашивая своимъ геніемъ видимый міръ, онъ открываетъ своимъ современникамъ тысячу оттѣнковъ чувства.

Подъ его вліяніемъ они находятъ въ себѣ невѣдомыя богатства и новые поводы дорожить жизнью, новые путеводные свѣточи.

Художникъ становится, какъ Данте сказалъ о Виргиліи, *ихъ руководителемъ, ихъ наставникомъ и ихъ господиномъ*.

ГЛАВА IX.

ТАИНСТВЕННОЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.

Однажды утромъ я отправился въ Мёдонъ навѣстить Родэна. Въ передней мнѣ сказали, что онъ нездоровъ и отдыхаетъ.

Я уже уходилъ, когда вдругъ дверь на лѣстницу отворилась, и я услышалъ голосъ Родэна:

— Войдите же, вы мнѣ доставите удовольствіе!

Я поспѣшилъ на его зовъ и увидѣлъ Родэна, въ халатѣ и туфляхъ, у горящаго камина; дѣло было въ ноябрѣ.

— Теперь, сказалъ онъ мнѣ, сезонъ, когда я себѣ позволяю быть больнымъ.

— То есть?

— Ну да! Остальное время у меня столько дѣла, столько занятій, столько заботъ, что некогда притти въ себя. Но мало по малу усталость накапливается, и какъ я упорно ни борюсь съ ней, а въ концѣ года принужденъ уступить и пріостановиться на нѣсколько дней.

Пока онъ говорилъ, я замѣтилъ на стѣнѣ боль-

шое Распятіе, въ три четверти натуральной вели чины.

Это была раскрашенная скульптура благороднѣйшаго стиля. Божественный прахъ безпомощно свѣсился съ позорнаго древа: истерзанное, безкровное, зеленоватое тѣло, голова поникшая и страдальчески покорная; смерть божества, не предвѣщающая воскресенія: полнѣйшее свершеніе таинственной жертвы.

— Вы любуетесь моимъ Распятіемъ?—сказалъ Родэнъ. Не правда-ли, какое дивное созданіе? Оно напоминаетъ по своему реализму потрясающій образъ Христа въ капеллѣ *del Santisimo Cristo*, въ Бургосѣ, этотъ ужасный до отвращенія образъ, который можно принять за настоящій трупъ...

Мой Христосъ далеко не такой рѣзкій. Посмотрите, какая чистота и гармонія въ линіяхъ тѣла и рукъ!

Видя торжественное настроеніе моего друга, мнѣ пришло въ голову его спросить, религіозенъ ли онъ?

— Смотря по тому, какое значеніе придавать словамъ. Если вы разумѣете подъ религіей подчиненіе извѣстнымъ церковнымъ обрядамъ и вѣру въ опредѣленные догматы, то, конечно, я не религіозенъ. Да и кто религіозенъ въ наше время? Кто можетъ отрѣшиться отъ разлагающей критики, отъ своего разума?

По моему же мнѣнію, религія нѣчто иное, чѣмъ бормотаніе молитвъ. Это чаяніе всего непостижимаго и непостигнутаго въ мірѣ, поклоненіе неиз-

РОДЭНЪ. БАЛЬЗАКЪ.

вѣстной Силѣ, управляющей міровыми законами и сохраняющей существенные типы; провидѣніе всего, что въ природѣ недоступно нашимъ пяти чувствамъ, всей той безграничной области, которая закрыта и духовному, и матерьяльному оку; порывы всего нашего существа къ безграничному, безконечному, къ наукѣ безъ предѣла и любви безъ конца; надежды, быть можетъ, призрачныя, но вся душа отъ нихъ трепещетъ и вырастаютъ крылья.

Да, въ этомъ смыслѣ я религіозенъ.

Онъ слѣдилъ за быстрыми зигзагами огня въ каминѣ и продолжалъ:

— Если бы не существовало религіи, я былъ бы принужденъ ее изобрѣсти.

Истинные художники, въ сущности, самые религіозные люди.

Вообще думаютъ, что мы живемъ больше чувственной жизнью, что мы довольствуемся внѣшностью. Насъ принимаютъ за дѣтей, упоенныхъ красочными созвучіями, играющихъ въ куклы съ формами... Насъ плохо понимаютъ. Линіи и цвѣта для насъ лишь знаки скрытыхъ реальностей. За поверхностью нашъ глазъ проникаетъ сокровенный смыслъ вещей и когда, потомъ, мы чертимъ контуры, мы обогащаемъ ихъ духовнымъ содержаніемъ.

Подлинный художникъ долженъ прежде всего выражать правду въ природѣ, и правду не только внѣшнюю, а, главнымъ образомъ, внутреннюю.

Когда даровитый скульпторъ формуетъ человѣческій торсъ, онъ изображаетъ не только его

мускулы, но и ихъ жизнь... да не только жизнь... а ту силу, что ихъ произвела и вложила въ нихъ то грацію, то крѣпость, то влюбленное очарованіе, то непреодолимую удаль.

У Микель-Анджело творящая сила грохочетъ во всѣхъ живыхъ тканяхъ... у Луки делла Роббіа эта сила улыбается... Такъ каждый ваятель придаетъ природѣ душу по собственному темпераменту—или грозную, или мирную.

Пейзажистъ идетъ, пожалуй, еще дальше. Онъ видитъ отблескъ души вселенной не только въ живыхъ существахъ, но и въ деревьяхъ, кустарникахъ, равнинахъ и холмахъ. То, что для другихъ людей только дерево или земля, представляется живописцу, какъ черты лика безпредѣльнаго существа. Коро видѣлъ повсюду доброту, и въ вершинахъ деревьевъ, и въ травѣ луговъ, и на зеркалѣ водъ. Миллэ видѣлъ страданіе и покорность.

Духъ великаго художника въ непрестанномъ общеніи съ міровымъ духомъ. Гдѣ-же вы найдете болѣе религіознаго человѣка?

Развѣ не молитвенный актъ, когда скульпторъ проникаетъ грандіозный характеръ изучаемыхъ имъ формъ и освобождаетъ изъ путаницы случайныхъ линій вѣчный типъ каждаго существа; когда онъ провидитъ въ глубокихъ нѣдрахъ божества незыблемые прототипы, по которымъ создано все живущее?

Посмотрите, напримѣръ, на лучшія произведенія египетской скульптуры, на человѣческія фигуры

или на животныхъ, и скажите: не производитъ-ли четкая опредѣленность существенныхъ контуровъ тревожное впечатлѣніе священнаго гимна?

Всякій художникъ, умѣющій дать синтезъ формъ, т. е. подчеркнуть ихъ логичность, не лишая ихъ живой реальности, вызываетъ такое же религіозное настроеніе, потому что намъ сообщается трепетъ, испытанный имъ передъ безсмертными истинами.

ЕГИПЕТСКІЙ ЯСТРЕБЪ. (БРИТАНСКІЙ МУЗЕЙ).

— Да, сказалъ я, испытываешь нѣчто вродѣ трепета Фауста, когда онъ отправляется въ это загадочное царство Матерей, разговариваетъ съ безсмертными героинями великихъ поэтовъ и созерцаетъ, въ ихъ невозмутимомъ величіи, первичныя идеи, созидающія земныя реальности.

— Какая это чудная сцена, воскликнулъ Родэнъ, и какое всеобъемлющее провидѣніе у Гете!

Впрочемъ, продолжалъ онъ, всѣ подлинно прекрасныя произведенія какъ-бы погружены въ атмосферу таинственности.

Они выражаютъ то, что геній ощущаетъ лицомъ къ лицу съ природой. Они передаютъ ее со всей ясностью, со всѣмъ великолѣпіемъ, доступнымъ человѣческому мозгу, но фатально они сталкиваются съ тѣмъ неизмѣримо невѣдомымъ, которое окутываетъ со всѣхъ сторонъ крошечную сферу вѣдомаго.

Въ концѣ концовъ, мы проникаемъ только внѣшнюю сторону вещей, способную воздѣйствовать на наши чувства и нашу душу. Все остальное покрыто мракомъ. Даже въ ближайшемъ нашемъ сосѣдствѣ таится масса вещей, недоступныхъ нашей организаціи.

Родэнъ умолкъ, а я ограничился цитатой изъ Виктора Гюго:

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses;
L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant,
L' homme subit l'effet sans connaître les causes:
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant *).

— Поэтъ выразился лучше меня, сказалъ, улыбаясь, Родэнъ.

Истинныя произведенія искусства—высшія проявленія человѣческаго духа и человѣческой искренности,—продолжалъ онъ,—выражаютъ все, что

*) Мы всегда видимъ только одну сторону вещей:
Другая погружена въ мракъ ужасной тайны.
Человѣкъ претерпѣваетъ послѣдствія, на зная ихъ причины:
Все, что онъ видитъ, кратко, ненужно и мимолетно.

МИЛЛЭ. СОБИРАТЕЛЬНИЦЫ КОЛОСЬЕВЪ. (ЛУВРЪ).

можетъ быть сказано о человѣкѣ и о мірѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ они пробуждаютъ чувство чего-то непостижимаго.

Таинственность присуща всякому шедевру: отъ него голова начинаетъ кружиться. Вспомните картины Леонарда: развѣ онѣ не олицетвореніе вопроса? Но я напрасно выбралъ для примѣра этого великаго мистика, онъ уже слишкомъ явно подтверждаетъ мою теорію.

Возьмемъ лучше великолѣпный „Сельскій концертъ“ Джорджоне. Въ немъ полностью выражена тихая радость жизни, но въ немъ звучитъ и глубоко меланхолическій вопросъ: что такое человѣческая радость? Откуда она? Куда она ведетъ? Загадка жизни!

Возьмемъ еще, если хотите, „Собирательницъ колосьевъ“ (*les Glaneuses*) Миллэ. Одна изъ женщинъ, которыя изнемогаютъ отъ труда подъ палящимъ солнцемъ, приподнялась и смотритъ вдаль. И чуткимъ сердцемъ мы понимаемъ, что въ этой темной головѣ промелькнулъ внезапный проблескъ сознанія, зародился вопросъ: къ чему?

Вотъ гдѣ тайна, которая носится надъ всей картиной.

Что за законъ приковываетъ къ жизни существа для того лишь, чтобы они страдали? Къ чему этотъ вѣчный обманъ, привязывающій ихъ къ жизни, исполненной горестей? Ужасная загадка!

Впечатлѣніе таинственнаго получается не только отъ шедевровъ христіанской цивилизаціи. Его въ не меньшей степени испытываешь передъ антиками,

ПАРКИ ПАРѲЕНОНА. (БРИТАНСКІЙ МУЗЕЙ).

передъ „тремя Парками“ Парѳенона, напримѣръ. Я ихъ называю Парками по общепринятому обычаю, хотя ученые видятъ въ нихъ другихъ богинь, впрочемъ, это все равно. Группа представляетъ просто трехъ сидящихъ женщинъ, но въ позѣ ихъ столько мира, столько величія, что онѣ, видимо, пріобщены къ чему то громадному, скрытому отъ нашихъ глазъ. Надъ ними витаетъ великая тайна: невещественный вѣчный Разумъ; ему покорна вся природа, а онѣ—его небесныя служанки.

Такимъ образомъ, всѣ мастера доходятъ до ограды Непознаваемаго.

Иные плачевно расшибаютъ себѣ лбы, другимъ, одареннымъ болѣе жизнерадостнымъ воображеніемъ, чудятся сладкія мелодіи птицъ, гнѣздящихся въ заповѣдномъ саду.

Я внимательно слушалъ художника, высказы-

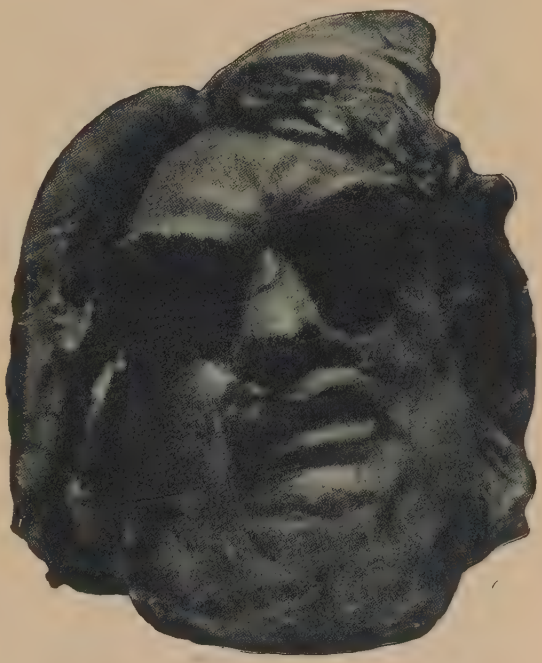
вавшаго свои самыя драгоцѣнныя мысли объ искусствѣ.

Какъ будто усталость, принуждавшая его тѣло къ отдыху, освобождала его духъ, открывая безбрежный просторъ его страстнымъ грезамъ.

Я опять направилъ разговоръ на его собственное творчество.

— Вы говорите о другихъ художникахъ, сказалъ я ему, но совершенно замалчиваете самого себя. Однако, вы, болѣе чѣмъ кто либо, выразили въ искусствѣ таинственное. Въ вашей малѣйшей вещи чувствуются муки исканія незримаго и неизъяснимаго.

— Эхъ, милый Гзелль, отвѣтилъ иронически Родэнъ, если я передалъ извѣстныя чувства въ моихъ статуяхъ, то нечего разбирать ихъ на словахъ: я не поэтъ, я — скульпторъ. Мнѣ кажется, мои скульптуры сами за себя говорятъ, если же нѣтъ, то и чувства мои ничего не стоятъ.



РОДЭНЪ. ГОЛОВА БАЛЬЗАКА.

— Вы совершенно правы: это уже дѣло публики разобраться въ нихъ. Я вамъ скажу, что таинственнаго я подмѣтилъ въ вашемъ вдохновеніи, а вы мнѣ отвѣтите, вѣрно-ли это.

Мнѣ кажется, что въ человѣческомъ существѣ васъ прежде всего заняло чувство страннаго томленія души, заключенной въ тѣло.

Во всѣхъ вашихъ твореніяхъ тотъ же порывъ духа къ запредѣльному, несмотря на давленіе малодушной плоти.

Въ вашемъ Іоаннѣ Крестителѣ, грузный, почти грубый организмъ напряженъ и какъ бы приподнятъ божественной миссіей, превышающей всѣ человѣческія возможности. Въ вашихъ „Bourgeois de Calais", душа, упоенная величавой идеей безсмертія, влечетъ къ казни трепещущее тѣло и какъ будто кричитъ ей знаменитыя слова [Генриха IV]: *ты дрожишь, жалкая плоть!* Въ вашемъ Мыслителѣ, разумъ тщетно стремится обнять абсолютное, напрягая въ невыразимомъ усиліи атлетическое тѣло, сгибая, скрючивая и раздавливая его. Въ вашемъ *Поцѣлуѣ* даже, тѣла боязливо трепещутъ, какъ бы предчувствуя, что они не въ состояніи осуществить то неразрывное единеніе, о которомъ мечтаютъ ихъ души. Въ вашемъ Бальзакѣ, геній, возбужденный колоссальными видѣніями, насилуетъ свою немощную плоть, обрекаетъ ее на безсонницу и приговариваетъ къ каторжному труду.

Такъ-ли это?

— Я не отрицаю того, что вы говорите, сказалъ Родэнъ, задумчиво поглаживая свою длинную бороду.

РОДЭНЪ. БЮСТЪ. (ЛЮКСЕМБУРГСКІЙ МУЗЕЙ).

— А въ вашихъ бюстахъ, вы болѣе, чѣмъ гдѣ либо, подчеркнули нетерпѣніе души, скованной плотью.

Они почти всѣ напоминаютъ прекрасныя слова поэта:

Ainsi qu'en s'envolant l'oiseau courbe la branche,
Son âme avait brisé son corps! *)

Вы представили писателей съ поникшей подъ тяжестью думъ головой. Художники же ваши устремляютъ внимательный взоръ прямо на природу, но видъ у нихъ нѣсколько растерянный: мечты уносятъ ихъ далеко за предѣлы того, что они въ состояніи выразить!

А ваша женская головка въ Люксембургскомъ музеѣ, быть можетъ, лучшій бюстъ, вышедшій изъ подъ вашего рѣзца: она поникла, она закружилась. отуманенная бездною грезъ.

Однимъ словомъ: ваши бюсты мнѣ часто напоминаютъ портреты Рембрандта. У голландскаго мастера тотъ-же порывъ къ запредѣльному выраженъ свѣтовой волной, падающей сверху на дѣйствующія лица.

— Сравнивать меня съ Рембрандтомъ, какое святотатство! горячо воскликнуль Родэнъ... Съ Рембрандтомъ, этимъ колоссомъ въ искусствѣ! Да что вы говорите, мой другъ!.. Передъ Рембрандтомъ надо повергаться въ прахъ и никого не ставить наряду съ нимъ!..

Но вы правы: въ моихъ фигурахъ душа рвется

*) Подобно птицѣ, которая, улетая, надламываетъ вѣтку, ея душа сломила ея тѣло!

къ призрачному, быть можетъ, царству истины и безпредѣльной свободы.

Вотъ она—тайна, которая меня глубоко захватываетъ.

Нѣсколько минутъ спустя, онъ спросилъ меня:

— Убѣдились-ли вы теперь, что искусство своего рода религія?

— Безусловно, отвѣтилъ я.

— А все таки помните, прибавилъ онъ, смѣясь, что первая заповѣдь этой религіи: умѣй хорошо вылѣпить руку, торсъ, или бедро.

ГЛАВА X.

ФИДІЙ и МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО.

Однажды въ субботу вечеромъ Родэнъ сказалъ мнѣ:

— Приходите ко мнѣ завтра въ Мёдонъ; мы поговоримъ о Фидіи и Микель-Анджело, и я на вашихъ глазахъ вылѣплю двѣ статуи въ стилѣ того и другого. Вы поймете тогда существенную разницу въ творчествѣ этихъ двухъ мастеровъ или, вѣрнѣе, то, въ чемъ состоитъ ихъ противоположность.

Фидій и Микель-Анджело съ комментаріями Родэна, разбираемые имъ... можете себѣ представить, какъ я аккуратно явился въ назначенный часъ.

Мастеръ расположился около большого мраморнаго стола и потребовалъ глины. Дѣло было зимой, а огромная мастерская была нетоплена. Я съ безпокойствомъ спросилъ его формовщика, не простудится-ли Родэнъ?—За работой никогда! отвѣтилъ тотъ, улыбаясь.

Дѣйствительно, мои опасенія скоро разсѣялись при видѣ лихорадочной поспѣшности, съ которой мастеръ принялся лѣпить глину.

Онъ посадилъ меня около себя, скаталъ нѣсколько валиковъ изъ глины и, продолжая разговаривать, живо вылѣпилъ модель.

— Эта первая фигурка, обратился онъ ко мнѣ, будетъ по концепціи Фидія.

Подъ именемъ Фидія я разумѣю всю греческую скульптуру: его геній—только ея высшее выраженіе.

Фигурка опредѣлялась. Руки Родэна быстро двигались, накладывая куски глины и нажимая на нихъ своими широкими ладонями: ни одно движеніе не пропадало даромъ; потомъ вступили въ дѣло пальцы, однимъ нажимомъ вылѣпляя ногу, выгибая линію бедра, наклоняя плечо, поворачивая голову, и все это съ такой непостижимой быстротой, точно онъ показывалъ фокусъ. Иногда мастеръ останавливался на минуту, оглядывалъ свою фигуру, задумывался, затѣмъ, какъ бы принявъ опредѣленное рѣшеніе, исполнялъ намѣченное съ головокружительной быстротой.

Я никогда не видалъ такой быстроты въ работѣ: вѣроятно, острота ума и вѣрность глаза, въ концѣ концовъ, придаетъ рукѣ художника такой виртуозный навыкъ, что онъ можетъ сравниться съ ловкостью проворнѣйшихъ жонглеровъ, или, говоря болѣе подходящимъ языкомъ, съ искусствомъ наилучшихъ хирурговъ. Впрочемъ, эта легкость работы нисколько не исключаетъ точности и

силы, напротивъ того, усугубляетъ ихъ; она ничего не имѣетъ общаго съ безсодержательной техникой.

Теперь жизнь пробудилась въ статуэткѣ Родэна. Она была очаровательно ритмична: одна рука опиралась на бедро, другая граціозно опустилась, головка нѣжно поникла.

— Я, конечно, не воображаю, что красота моей статуэтки можетъ сравниться съ греческой, смѣясь сказалъ Родэнъ, но развѣ она не даетъ отдаленнаго понятія объ антикѣ?

ПОЛИКЛЕТЪ. ДІАДУМЕНЪ. (БРИТАНСКІЙ МУЗЕЙ)

— Я готовъ поклясться, что она копія съ греческаго мрамора, отвѣтилъ я.

— Ну, такъ давайте разберемъ, откуда это сходство.

Моя статуэтка, если глядѣть сверху внизъ, представляетъ четыре плана, которые, чередуясь, противуполагаются другъ другу.

Плечи и грудная клѣтка уклоняются влѣво; тазъ идетъ вправо; колѣни направлены опять влѣво, такъ какъ правое колѣно согнуто и выступаетъ; наконецъ, ступня правой ноги находится позади лѣвой.

Въ силу этихъ четырехъ направленій во всей фигурѣ ощущается какъ бы легкое волнообразное движеніе, пробѣгающее по ней.

Впечатлѣніе пріятной плавности увеличивается еще отъ устойчивости фигуры. Отвѣсная линія, проходя черезъ шею, падаетъ на внутреннюю сторону щиколотки лѣвой ноги, которая и несетъ всю тяжесть корпуса. Другая нога, напротивъ того, свободна: она касается земли только кончиками пальцевъ и представляетъ лишь добавочную точку опоры: равновѣсіе не нарушалось бы, если бы она была поднята. Непринужденная, изящная поза.

Замѣтьте еще другое. Верхняя часть торса уклоняется въ сторону ноги, поддерживающей всю фигуру. Уровень лѣваго плеча, слѣдовательно, ниже праваго. Лѣвое же бедро, къ которому клонится весь напоръ позы, поднято и выдается. Такимъ образомъ, съ этой стороны плечо приближается къ бедру, между тѣмъ какъ съ другой

правое плечо приподнято и удаляется отъ опущеннаго праваго бедра.

Представьте себѣ движеніе гармоники, сжимающейся съ одной стороны и раздувающейся съ другой.

Это равновѣсіе плечъ и бедеръ придаетъ спокойное изящество всей фигурѣ.

Поглядите теперь на нее въ профиль:

Она выгибается назадъ: спина выгнута, а грудная клѣтка выступаетъ впередъ.

Словомъ, она выпукла въ формѣ буквы С.

Благодаря такой постановкѣ, свѣтъ прямо падаетъ на нее и, мягко распредѣляясь на торсъ и члены, повышаетъ общее впечатлѣніе привлекательности.

Всѣ особенности, заключенныя въ моемъ эскизѣ, встрѣчаются почти у всѣхъ антиковъ. Есть, конечно, многочисленные варіанты, ведущіе иногда даже къ нарушенію основныхъ принциповъ, но въ общемъ, во всемъ греческомъ творчествѣ можно прослѣдить большую часть только что намѣченныхъ мною чертъ.

Переведите теперь эту систему техники на интеллектуальный языкъ: вы тогда поймете, что античное искусство означаетъ жизнерадостность, душевный миръ, грацію, равновѣсіе, разумъ.

Родэнъ окинулъ взглядомъ свою модель.

— Можно бы ее отдѣлать больше, но это лишнее: какая ни на есть, она сдѣлала свое дѣло.

А детали, въ сущности, ничего бы не прибавили. И вотъ вамъ, попутно, очень важная истина.

Когда планы въ фигурѣ распредѣлены правильно, умно и твердо, все уже сдѣлано; общій эффектъ полученъ; дальнѣйшая отдѣлка можетъ понравиться публикѣ, но она почти лишняя.

Эта наука плановъ присуща всѣмъ великимъ эпохамъ: теперь же она почти забыта.

Онъ оттолкнулъ въ сторону свою глиняную модель и сказалъ:

— Ну, теперь я примусь за другую, въ духѣ Микель-Анджело.

Онъ приступилъ къ дѣлу совершенно иначе, повернулъ ноги своей фигуры въ одну сторону, а корпусъ въ противоположную, наклонилъ торсъ впередъ, согнулъ и прилѣпилъ одну руку къ тѣлу, а другую отвелъ за голову.

Сразу получилась мучительная и напряженная поза.

Родэнъ вылѣпилъ эту модель такъ же быстро, какъ первую, но глиняные шарики раздавливались съ еще большей нервностью, и нужно было видѣть, съ какимъ бѣшенствомъ работали его пальцы надъ глиной.

— Готово! сказалъ онъ! Ну, что вы скажете?

— Скажу, что это совершеннѣйшая поддѣлка подъ Микель-Анджело, или, скорѣе, копія съ него. Какая мощь! Какое напряженіе всей мускулатуры!

— Ну, такъ вникните въ то, что я скажу. Здѣсь только два направленія линій, вмѣсто четырехъ: одно направленіе для верхней части статуэтки, другое, въ противоположную сторону, для нижней. Отъ такого расположенія получается бурный и

вмѣстѣ съ тѣмъ связанный характеръ жеста, т. е. полнѣйшій контрастъ со спокойнымъ ритмомъ антиковъ.

Колѣна согнуты, тяжесть тѣла не лежитъ исключительно на одной ногѣ, а распредѣлена на обѣ, слѣдовательно, состоянія покоя нѣтъ, обѣ нижнія конечности въ дѣйствіи. Между тѣмъ, бедро той ноги, на которую приходится меньше тяжести, выступаетъ и поднято выше, значитъ, готовится напоръ тѣла въ эту сторону.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. ПЛѢННИКЪ (ЛУВРЪ).

Торсъ также не спокоенъ. Вмѣсто того, чтобы тихо склоняться къ наиболѣе выдающемуся бедру, какъ въ антикахъ, плечо поднимается съ той же стороны, продолжая движеніе бедра.

Замѣтьте еще, что сгущенная энергія жеста

крѣпко сдвинула ноги и прижала руки къ тѣлу и головѣ. Не остается ни малѣйшаго разстоянія между туловищемъ и членами; совсѣмъ нѣтъ просвѣтовъ, придающихъ такую легкость греческой скульптурѣ.

Искусство Микель-Анджело созидаетъ фигуры изъ одного куска, одной массы. Говорилъ же онъ, что хороши только тѣ статуи, которыхъ безнаказанно можно скатить съ горы: все, что отколется по пути, излишне.

Его фигуры, безъ сомнѣнія, въ состояніи выдержать подобный опытъ; но прекраснѣйшія статуи Фидія, Поликлета, Скопаса, Праксителя и Лизиппа разлетѣлисьбы въ дребезги,недокатившись до конца.

И вотъ какимъ образомъ слово, вѣрное и глубокое для одной школы, можетъ оказаться совершенно непримѣнимымъ къ другой.

Наконецъ, въ моемъ эскизѣ очень характерна его форма въ видѣ кронштейна: колѣни составляютъ нижній выступъ, вогнутое туловище—углубленіе середины, а наклоненная голова—верхнюю выпуклую часть кронштейна. Торсъ дугообразно выгнутъ впередъ, между тѣмъ какъ въ антикахъ онъ гнется назадъ.

Оттого и получаются такія густыя тѣни подъ ложечкой и подъ колѣнями.

Вообще, наиболѣе мощный изъ современныхъ геніевъ поклонялся тѣни, а древніе пѣли хвалебные гимны свѣту.

Если мы теперь подойдемъ къ духовной сущности техники Микель-Анджело, мы поймемъ, что

его творчество выражаетъ болѣзненное сосредоточеніе въ самомъ себѣ, мечтательную энергію, жажду дѣйствія безъ надежды на успѣхъ, наконецъ надрывъ мятущейся души въ погонѣ за неосуществимой мечтой.

Вы знаете, что въ теченіе извѣстнаго періода своей жизни Рафаэль тщетно силился подражать Микель-Анджело. Онъ никогда не могъ постичь

РАФАЭЛЬ. ТРИ ГРАЦІИ (ШАНТИЛЬИ).

его сосредоточеннаго огня. Вѣдь онъ выросъ въ школѣ грековъ.

Вспомните его божественныя три граціи въ Шантильи, списанныя съ восхитительной сіеннской группы. Безсознательно онъ всегда возвращался къ своимъ излюбленнымъ мастерамъ. Даже самыя энергичныя его фигуры сохраняютъ всегда ритмичность и чудесную плавность эллинскихъ шедевровъ.

Да я самъ, будучи въ Италіи, весь захваченный греческими образцами, которые я страстно изучалъ въ Луврѣ, стоялъ въ недоумѣніи передъ творчествомъ Микель-Анджело. Оно ежеминутно опровергало истины, которыя до того времени казались мнѣ неопровержимыми. „Что-же это?— говорилъ я себѣ, — къ чему этотъ выгибъ торса, зачѣмъ это бедро поднято, а это плечо опущено?". Я былъ въ большомъ смущеніи...

А Микель-Анджело не могъ ошибиться! значитъ, дѣло было во мнѣ. Надо было понять. Я напрягъ всѣ свои способности и понялъ.

Въ сущности, Микель-Анджело совсѣмъ не стоитъ особнякомъ въ искусствѣ, какъ это иногда утверждаютъ.

Онъ только послѣднее слово готической мысли. Вообще думаютъ, что въ Возрожденіи воскресъ языческій раціонализмъ и побѣдилъ мистицизмъ средневѣковья. Это вѣрно только на половину. Духъ христіанства продолжалъ вдохновлять большую часть художниковъ Ренессанса, между прочимъ Донателло, учителя Микель-Анджело, живописца Гирландайо и, наконецъ, самого Буонаротти,

у котораго очевидна преемственная связь съ миніатюристами XIII и XIV вѣковъ.

Въ средневѣковой скульптурѣ ежеминутно попадается форма кронштейна, на которую я вамъ только что указалъ: та-же вогнутая грудная клѣтка, тѣ-же плотно прижатые къ торсу члены, та-же напряженность. А главное,—та-же, повсюду звучащая, меланхолическая нотка: жизнь кратковременна, къ ней не стоитъ привязываться.

Я горячо благодарилъ художника за его драгоцѣнныя поученія.

— Надо будетъ дополнить ихъ посѣщеніемъ Лувра, отвѣтилъ онъ мнѣ. Не забудьте напомнить мнѣ это обѣщаніе.

Въ эту минуту лакей ввелъ Анатоля Франса. Родэнъ ожидалъ его, пригласивъ знаменитаго писателя осмотрѣть его собраніе антиковъ.

Можно себѣ представить, какъ я былъ счастливъ присутствовать при свиданіи этихъ двухъ людей, которыми гордится вся нація.

Они поспѣшили на встрѣчу другъ къ другу съ взаимнымъ уваженіемъ и привѣтливой скромностью, какъ бываетъ, когда настоящій талантъ находитъ равнаго себѣ; они и раньше встрѣчались у знакомыхъ, но еще никогда не проводили вмѣстѣ нѣсколько часовъ, какъ этотъ разъ.

Оба они составляютъ какъ бы живую антитезу.

Анатоль Франсъ высокъ ростомъ и худощавъ. Лицо длинное и тонкое; остроумные черные глаза выглядываютъ изъ глубокихъ впадинъ, какъ бы

изъ засады; руки нѣжны и изящны: онъ живо и точно подчеркиваетъ жестомъ искры своего остроумія.

Родэнъ приземистъ: плечи богатырскія, лицо большое, задумчивые, часто полузакрытые глаза иногда широко раскрываются и тогда видна ихъ свѣтлая, ясная лазурь. Густая борода придаетъ ему сходство съ пророками Микель-Анджело. Онъ двигается медленно, съ важностью. Его большія руки съ короткими пальцами гибки и сильны.

Писатель—воплощеніе остроумнаго, глубокаго анализа, художникъ—дерзанія и страсти.

Скульпторъ повелъ насъ къ своимъ антикамъ, и разговоръ естественно вернулся къ только что занимавшему насъ сюжету.

Греческая надгробная плита привела Анатоля Франса въ восторгъ. Она изображала сидящую молодую женщину, на которую съ нѣжностью смотритъ стоящій тутъ же мужчина; за нею, нагнувшись, стоитъ служанка.

— Какъ греки любили жизнь! воскликнулъ авторъ Таисы.

Поглядите! Ничто не напоминаетъ о смерти въ этомъ надгробномъ памятникѣ! Усопшая осталась среди живыхъ и продолжаетъ, какъ будто, принимать участіе въ ихъ жизни; она только очень ослабѣла и потому сидитъ, такъ какъ не можетъ держаться на ногахъ. Это характерная черта мертвыхъ на античныхъ плитахъ: ихъ ноги такъ слабы, что они принуждены опереться на посохъ, или прислониться къ стѣнѣ, или сѣсть.

Есть еще другая черта, отличающая усопшихъ. Окружающіе смотрятъ на нихъ съ нѣжностью, а ихъ блуждающіе взоры не останавливаются ни на чемъ. Они не видятъ больше тѣхъ, кто ихъ видитъ, но, тѣмъ не менѣе, они еще живутъ неполной, безпомощной жизнью среди любящей ихъ семьи. Это полуприсутствіе, полуотсутствіе—трогательнѣйшее выраженіе тоски покойниковъ о дневномъ свѣтѣ, приписываемой имъ древними.

Мы пересмотрѣли много антиковъ. Собраніе Родэна многочисленно и прекрасно подобрано. Онъ особенно гордится своимъ Геркулесомъ: его сильный и стройный обликъ возбудилъ нашъ энтузіазмъ. Онъ нисколько не походитъ на грузнаго Геркулеса Фарнезе. Статуя необыкновенно нарядна. Полубогъ въ самомъ расцвѣтѣ своей гордой молодости; торсъ и члены невыразимо изящны.

— Такимъ долженъ былъ быть герой, когда онъ бѣгомъ затравилъ мѣдноногую Лань. Тяжелый атлетъ Лизиппа не былъ бы въ состояніи совершить такой подвигъ. Сила часто сопровождается граціей, а настоящая грація сильна: сугубая правда, и вотъ ея доказательство—этотъ Геркулесъ. Вы видите, сынъ Алкмены кажется еще сильнѣе отъ своего пропорціональнаго и стройнаго сложенія.

Анатоль Франсъ долго стоялъ передъ прелестнымъ небольшимъ торсомъ какой-то богини.

— Онъ представляетъ одну изъ безчисленныхъ „стыдливыхъ Афродитъ“, сказалъ онъ, это подражаніе Книдской Венерѣ, шедевру Праксителя. Ихъ было много въ древности, этихъ болѣе или менѣе сво-

бодныхъ подражаній. Венера Капитолійская и Венера Медицейская, между прочимъ, только варіанты съ этой модели, столько разъ повторенной.

Въ Греціи многіе прекрасные ваятели воспроизводили, такимъ образомъ, работы предшествующихъ мастеровъ. Они не вносили существенныхъ измѣненій противъ образца, а проявляли себя только въ техническомъ исполненіи. Кромѣ того, повидимому, тутъ дѣйствовало и религіозное чувство: принявъ разъ извѣстный образъ, религія запрещала художникамъ отступать отъ него. Религія разъ навсегда запечатлѣваетъ божественные типы, принятые ею. Мы удивляемся, что находятъ столько „стыдливыхъ Венеръ“, столько „Венеръ на корточкахъ“, забывая, что это религіозныя изображенія. Черезъ тысячу или двѣ тысячи лѣтъ также будутъ выкапывать массу схожихъ между собой изображеній Лурдской Богоматери въ бѣломъ платьѣ, голубомъ поясѣ и съ четками.

— Какая сладость въ этой греческой религіи! воскликнулъ я. Какія исполненныя нѣгой формы она предоставляла обожанію вѣрующихъ!

— Спору нѣтъ, она была прекрасна, такъ какъ оставила намъ такихъ обворожительныхъ Венеръ, возразилъ Анатоль Франсъ, но не думайте, чтобы она была очень сладостна. Какъ и всякая горячая вѣра, она была нетерпима и деспотична. Много благородныхъ мыслителей потерпѣли отъ этихъ Афродитъ съ трепещущимъ тѣломъ; Аѳиняне поднесли Сократу кубокъ цикуты во имя Олимпа. Вспомните только стихъ Лукреція:

Tantum religio potuit suadere malorum!

Видите-ли, боги античнаго міра намъ теперь такъ симпатичны, потому что они свергнуты и обезврежены.

Было двѣнадцать часовъ: Родэнъ пригласилъ насъ въ столовую и мы съ сожалѣніемъ оторвались отъ его коллекцій.

ВЪ ЛУВРѢ.

Нѣсколько дней спустя, Родэнъ, исполняя свое обѣщаніе, повелъ меня въ Луврскій музей.

Лишь только мы дошли до антиковъ, онъ оживился, повеселѣлъ, какъ будто встрѣтился опять со старыми друзьями.

— Сколько разъ, сказалъ онъ мнѣ, заходилъ я сюда въ былыя времена пятнадцати-лѣтнимъ мальчикомъ. Сначала я страстно желалъ быть живописцемъ. Краска меня притягивала. Я часто бѣжалъ въ верхній этажъ любоваться Тиціанами и Рембрандтами. Но увы! у меня не хватало денегъ на покупку холстовъ и красокъ. А для копіи съ антиковъ достаточно было бумаги и карандашей. Поневолѣ пришлось работать только въ нижнихъ залахъ, и вскорѣ меня такъ захватила страсть къ скульптурѣ, что я позабылъ все другое.

Пока Родэнъ мнѣ разсказывалъ, какъ онъ изучалъ антики, я думалъ о несправедливости псевдо-классиковъ, обвиняющихъ его въ бунтѣ противъ традиціи. Противъ традиціи! Никто не знаетъ и не уважаетъ ея больше этого мнимаго бунтовщика!

Онъ повелъ меня въ залу гипсовъ, и указывая на *Діадумена* Поликлета, мраморный оригиналъ котораго въ Британскомъ музеѣ, сказалъ:

— Вы можете провѣрить на немъ четыре направленія, намѣченныя въ моей глиняной модели. Посмотрите лѣвую сторону этой статуи: плечо слегка выдвинуто, бедро подалось назадъ, колѣно опять выступаетъ, а нога, какъ и тамъ, позади, что производитъ волнообразное движеніе всей фигуры.

Теперь обратите вниманіе на то, что линія плечъ склоняется вправо, а линія бедеръ влѣво. Отвѣсная линія проходитъ по серединѣ ноги и упирается на внутреннюю сторону правой щиколотки; замѣтьте свободную позу лѣвой ноги.

Наконецъ, посмотрите на профиль статуи, и вы убѣдитесь, что спереди она выпукла въ формѣ С.

Этотъ первый примѣръ меня вполнѣ убѣдилъ въ справедливости словъ Родэна.

Онъ повторилъ свои доводы въ примѣненіи ко многимъ другимъ антикамъ.

Мы вышли изъ залы гипсовъ, и онъ подвелъ меня къ божественному торсу Праксителева Перибоэтоса.

— Склонъ плечъ влѣво, склонъ бедеръ вправо; уровень плечъ выше направо, уровень бедеръ— налѣво.

— Какое изящество! сказалъ онъ, отдаваясь менѣе теоретическимъ впечатлѣніямъ. Этотъ юношескій торсъ безъ головы радостнѣе улыбается свѣту и веснѣ, чѣмъ могли бы это сдѣлать глаза и губы.

А вотъ чудо изъ чудесъ! воскликнулъ онъ

останавливаясь передъ Венерой Милосской. Тотъ же прелестный ритмъ, какъ и у другихъ статуй, но въ ней еще нѣчто иное: какая-то вдумчивость. Торсъ богини больше не въ формѣ С., а онъ склоненъ нѣсколько напередъ, какъ въ христіанскихъ скульптурахъ. Венера Милосская—одно изъ высшихъ воплощеній античнаго вдохновенія: это нѣга, подчиненная чувству мѣры, радость жизни, подчиненная ритму и умѣренная разумомъ.

Такіе шедевры странно на меня дѣйствуютъ. Въ моемъ воображеніи возсоздаются самый воздухъ, самая страна, породившая ихъ.

Я вижу юныхъ, темнокудрыхъ грековъ, увѣнчанныхъ фіалками, и молодыхъ дѣвъ въ широкихъ туникахъ: они приносятъ жертву богамъ въ чудныхъ храмахъ изъ теплаго, прозрачнаго, какъ человѣческое тѣло, мрамора, съ правильными величавыми линіями; мнѣ представляются философы, гуляющіе по окрестностямъ города и бесѣдующіе о красотѣ около стараго жертвенника въ память земного похожденія какого нибудь бога. А птицы поютъ въ плющѣ, въ вѣтвистыхъ чинарахъ, въ лаврахъ и миртахъ, и ручейки серебрятся подъ лазурнымъ сводомъ, раскинутымъ надъ этой чувственной и ясной природой.

Нѣсколько минутъ спустя, мы стояли передъ „Самоѳракійской Побѣдой“.

— Поставьте ее мысленно, продолжалъ Родэнъ, на тотъ волшебный золотистый берегъ, гдѣ, сквозь легкую зелень маслинъ, просвѣчиваетъ искрящееся море и его бѣлые острова.

САМОѲРАКІЙСКАЯ ПОБѢДА (ЛУВРЪ).

Антикамъ необходимъ яркій свѣтъ: въ нашихъ музеяхъ они тяжелѣютъ отъ слишкомъ глубокихъ тѣней; отблескъ пропитанной солнцемъ земли и близкаго моря окружалъ ихъ ослѣпительнымъ сіяніемъ.

Ихъ Побѣда,—они разумѣли подъ ней Свободу—какъ она мало походила на нашу!

Ей не нужно поднимать юбокъ, чтобы перепрыгивать черезъ барикады. Одежда ея изъ легкой льняной ткани, а не изъ тяжелаго сукна; ея тѣло, божественно прекрасное, не создано для чернаго ежедневнаго труда; ея движенія, хоть и полныя силы, всегда стройно уравновѣшены.

Конечно, такая свобода—свобода просвѣщенныхъ умовъ, а не большинства. Философы любо-

вались ею съ восторгомъ. Но побѣжденные, рабы, которыхъ безпощадно сѣкли во имя этой же свободы, не могли ее любить.

Вотъ гдѣ слабый пунктъ эллинскаго идеала.

Для грековъ красота заключалась въ идеѣ порядка, созданной ихъ умомъ, но эта красота была постижима только культурнымъ интеллектамъ: она презирала простую, смиренную душу; не было въ ней ни капли жалости къ смутнымъ стремленіямъ обездоленныхъ, и она не знала, что въ каждомъ сердцѣ таится небесный свѣточъ.

Она была неумолима ко всему, что чуждо мышленію высшаго порядка; она внушила Аристотелю апологію рабства; она допускала только безупречныя формы, не подозрѣвая, что выраженіе обиженнаго природой лица можетъ быть прекрасно; она жестокосердно бросала уродливыхъ новорожденныхъ въ пропасть.

Этотъ порядокъ, возбуждающій восторгъ философовъ, самъ по себѣ былъ черезчуръ опредѣленъ; они его создали, согласно своимъ желаніямъ, а не такимъ, какимъ онъ есть.

Они его построили по законамъ человѣческой геометріи. Они представляли себѣ вселенную, ограниченную большимъ хрустальнымъ кругомъ; безпредѣльное внушало имъ ужасъ. Они не менѣе боялись и прогресса. Все сотворенное казалось имъ прекраснымъ въ первые моменты творенія, пока ничто еще не нарушало первоначальнаго равновѣсія. Съ той поры все пошло подъ гору: ежедневно въ міровой порядокъ входило смятеніе. Золотой

вѣкъ, который для насъ впереди, въ будущемъ, для нихъ терялся въ далекомъ прошломъ.

Какъ видите, страстное поклоненіе порядку привело ихъ къ заблужденію. Словъ нѣтъ, порядокъ царитъ вездѣ въ необъятной природѣ, но онъ безконечно сложнѣе того, что могъ себѣ представить нарождающійся человѣческій разумъ; къ тому же онъ вѣчно измѣняется.

Между тѣмъ, никогда скульптура не стояла на такой высотѣ, какъ въ тѣ дни, когда ее вдохновляла эта узкая идея порядка. Ясная греческая красота могла всецѣло выразиться въ прозрачной бѣлизнѣ мрамора: между матеріей и духомъ, оживляющимъ ее, существовало полное созвучіе. Современный духъ, напротивъ того, расшатываетъ и ломаетъ всѣ формы, въ которыхъ онъ воплощается.

Нѣтъ, никакой художникъ никогда не превзойдетъ Фидія. Прогрессъ мы видимъ вездѣ, только не въ искусствѣ. Величайшій изъ ваятелей, жившій въ то время, когда фронтонъ храма могъ вмѣщать въ себѣ весь человѣческій идеалъ, такъ и остается на недосягаемой высотѣ.

Мы отправились теперь въ залу Микель-Анджело, проходя черезъ залы Жана Гужона и Жермэна Пилона.

— Ваши старшіе братья, сказалъ я Родэну.

— Кабы это было такъ! отвѣтилъ онъ со вздохомъ.

Мы дошли до „Плѣнниковъ“ Буонаротти и остановились сначала передъ тѣмъ, который находится справа, въ профиль.

— Смотрите, всего два главныхъ направленія. Ноги въ одну сторону, а торсъ въ обратную, что придаетъ позѣ необычайную мощь. Никакого колебанія между плоскостями. Правое бедро выше лѣваго, какъ и правое плечо; это придаетъ движенію больше размаха. Поищемъ теперь точку опоры. Тяжесть не приходится больше на одну ногу, а распредѣляется между обѣими, такъ что обѣ онѣ заразъ напряжены.

Посмотримъ, наконецъ, на общій видъ статуи. Она въ формѣ кронштейна: согнутыя ноги представляютъ выступъ, а втянутая грудная клѣтка—впадину.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. ПЛѢННИКЪ. (ЛУВРЪ).

Вотъ вамъ подтвержденіе моихъ словъ по поводу моей глиняной фигурки.

Онъ обратился къ другому плѣннику.

— Форма кронштейна получается здѣсь не втянутой грудной клѣткой, но поднятымъ локтемъ, который выдается впередъ.

Это особенность силуэта всей средневѣковой скульптуры, какъ я вамъ уже сказалъ.

Все въ формѣ кронштейна: сидящая Богородица, нагнувшаяся надъ своимъ ребенкомъ. Христосъ на крестѣ съ ослабѣвшими ногами и торсомъ, склоненнымъ къ людямъ, искупленнымъ Его страданіями. Mater dolorosa, распростертая на трупѣ своего сына.

Микель-Анджело, повторяю, только послѣдній и величайшій изъ готиковъ. Самодовлѣющая душа, страданіе, отвращеніе къ жизни, борьба съ оковами плоти—вотъ элементы его творчества.

Веревки, связывающія его Плѣнниковъ, такъ слабы, что, казалось бы, отъ нихъ имъ легко освободиться. Но художникъ хотѣлъ показать, что ихъ плѣнъ, главнымъ образомъ, духовный. Хоть онъ и представилъ въ этихъ фигурахъ провинціи, покоренныя Юліемъ II, но онъ имъ далъ символическое значеніе. Его Плѣнники—это человѣческая душа, стремящаяся разорвать свою тѣлесную оболочку, чтобы обладать неограниченной свободой.

Посмотрите на плѣнника направо. Какъ онъ похожъ на Бетховена! Микель-Анджело предугадалъ черты самаго скорбнаго изъ великихъ музыкантовъ.

Что онъ самъ нестерпимо страдалъ меланхоліей, доказываетъ вся его жизнь.

„Отчего ожидаешь все больше жизни и наслажденій“?—говоритъ онъ въ одномъ изъ лучшихъ

своихъ сонетовъ. „Земная радость намъ тѣмъ вреднѣе, чѣмъ она насъ больше привлекаетъ“.

А въ другомъ стихотвореніи: „счастливѣе всѣхъ тотъ, чья смерть стоитъ ближе къ часу рожденія“.

Формы его статуй такъ мучительно связаны, что онѣ, какъ будто, готовы сейчасъ разбиться на куски. Онѣ изнемогаютъ подъ гнетомъ невыносимаго отчаянія. Въ старости Буонаротти, дѣйствительно, не разъ разбивалъ свои статуи. Искусство его больше не удовлетворяло. Онъ хотѣлъ безпредѣльнаго.

„Ни живопись, ни скульптура, пишетъ онъ, не въ состояніи удовлетворить душу, обращенную къ божественной любви, которая съ креста простираетъ свои руки, чтобы принять насъ“.

Это дословное повтореніе великаго мистика, сочинившаго „Подражаніе Іисусу Христу“.

„Высшая мудрость — стремиться къ царству небесному, презрѣвъ міръ“.

„Суета—привязываться къ столь быстро преходящему и не торопиться къ радости, не имѣющей конца“.

Тутъ Родэнъ нѣсколько отвлекся въ сторону.

— Я помню, какъ однажды въ флорентійскомъ Дуомо я заглядѣлся, охваченный умиленіемъ, тронутый до глубины души, на „Pietà“ Микель-Анджело. Большой серебряный подсвѣчникъ освѣщалъ этотъ шедевръ, находящійся почти всегда въ тѣни. И вотъ отрокъ необыкновенной красоты подошелъ къ подсвѣчнику—ростъ его какъ разъ приходился въ уровень съ нимъ,—притянулъ его

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. PIETÀ.

къ себѣ и погасилъ пламя. Тогда я позабылъ чудную скульптуру. Этотъ ребенокъ показался мнѣ геніемъ смерти, гасящимъ жизнь. Я сохранилъ, какъ сокровище, этотъ сильный образъ въ моемъ сердцѣ.

Если вы разрѣшите немножко поговорить о себѣ, продолжалъ онъ, я вамъ скажу, что всю жизнь я колебался между этими двумя направленіями скульптуры, концепціей Фидія и концепціей Микель-Анджело.

Я началъ съ антиковъ, но въ Италіи я вдругъ увлекся великимъ флорентійскимъ мастеромъ, и эта страсть, безъ сомнѣнія, отразилась на моемъ творчествѣ.

Потомъ, особенно за послѣднее время, я снова вернулся къ антикамъ.

Излюбленныя темы Микель-Анджело—глубина человѣческой души, священный смыслъ труда и страданія,—суровы въ своемъ величіи.

Но я не одобряю его презрѣнія къ жизни.

Пусть наша земная дѣятельность несовершенна, она все же прекрасна и достойна.

Будемъ любить жизнь за тѣ усилія, которыя она требуетъ отъ насъ.

А я, ежечасно, стараюсь выработать все болѣе спокойное проникновеніе природы. Тихая ясность— вотъ, что намъ нужно прежде всего.

Въ насъ, христіанахъ, достаточно еще остается смутнаго безпокойства, когда мы лицомъ къ лицу съ неисповѣдимой тайной.

ГЛАВА XI.

О ЗНАЧЕНІИ ХУДОЖНИКОВЪ.

Наканунѣ вернисажа, я встрѣтилъ Родэна въ салонѣ Société Nationale съ двумя бывшими его учениками—Бурделемъ и Деспіо.

Оба теперь сами мастера: Бурдель выставилъ въ этомъ году свирѣпаго Геракла, поражающаго стимфалидовъ, а Деспіо извѣстенъ своими очаровательными бюстами.

Всѣ трое стояли передъ „Паномъ“ Бурделя. Художникъ придалъ богу черты Родэна и извинялся, что украсилъ рожками чело своего учителя.

— Пану такъ и полагается, воскликнулъ, смѣясь, Родэнъ. Моисей Микель-Анджело изображенъ точно также. Рога—эмблема всемогущества и всевѣдѣнія, и я могу только чувствовать себя польщеннымъ такимъ вниманіемъ съ вашей стороны.

Между тѣмъ пробило двѣнадцать, и Родэнъ пригласилъ насъ позавтракать въ одномъ изъ сосѣднихъ ресторановъ.

Мы вышли на Елисейскія поля. Длинными, сверкающими рядами тянулись автомобили и экипажи среди молодой, терпкой зелени каштановъ,—ослѣпительная картина парижской роскоши въ самой привлекательной и яркой рамкѣ.

— Гдѣ же мы будемъ завтракать? спросилъ Бурдель съ комичнымъ безпокойствомъ. Лакеи здѣсь во фракахъ, а я этого не выношу, робѣю передъ ними. Пойдемте-ка лучше въ какой нибудь народный трактиръ попроще.

— Ну, извѣстно, тамъ кормятъ лучше, чѣмъ въ большихъ ресторанахъ. Вѣдь ты это хотѣлъ сказать, Бурдель? Твои скромные вкусы, въ сущности, только чревоугодіе.

Родэнъ благодушно пошелъ съ нами въ маленькій ресторанъ, ютящійся неподалеку. Мы выбрали уголокъ и удобно расположились.

Деспіо нрава веселаго и охотникъ поддразнивать. Передавая блюдо Бурделю, онъ ему сказалъ:

— Бери, Бурдель, хотя, по правдѣ сказать, ты не заслуживаешь, чтобы тебя кормили, такъ какъ ты художникъ, т. е. ненужный человѣкъ.

— Прощаю тебѣ эту дерзость, отвѣтилъ Бурдель, она одинаково относится и къ тебѣ.

Онъ находился, вѣроятно, въ припадкѣ пессимизма и прибавилъ:

— Впрочемъ, не хочу тебѣ противорѣчить. Въ сущности, ты правъ: мы ни къ черту не нужны.

Другое дѣло, напримѣръ, отецъ мой. Онъ былъ каменщикомъ и дѣлалъ дѣло, нужное для жизни, готовя матеріалы для построекъ. Зимой и лѣтомъ,

на открытомъ воздухѣ, мой добрѣйшій старичекъ добросовѣстно распиливалъ свой плитнякъ. Онъ былъ неутомимый работникъ—теперь уже нѣтъ такихъ.

А я... а мы, что мы даемъ нашимъ ближнимъ? Мы фигляры, фокусники, какія-то призрачныя фигуры, годныя для забавы обывателей на ярмаркахъ. Публика еле-еле удостаиваетъ насъ своимъ вниманіемъ. Да и мало кто способенъ понять наши произведенія. Да я и самъ не знаю, достойны-ли мы лучшаго отношенія къ намъ, потому что безъ насъ прекрасно можно обойтись.

II.

— Я полагаю, что нашъ Бурдель не думаетъ того, что говоритъ, вмѣшался Родэнъ. Я такъ совсѣмъ иначе смотрю на этотъ вопросъ.

Мнѣ думается, что нѣтъ полезнѣе людей, чѣмъ художники.

Бурдель засмѣялся.

— Любовь къ вашей профессіи ослѣпляетъ васъ.

— Нисколько. Мое мнѣніе основано на очень вѣскихъ аргументахъ, я готовъ ихъ привести.

— Очень бы хотѣлось ихъ услышать.

— Налейте себѣ прежде по стакану бургонскаго—хозяинъ его очень рекомендуетъ. Вы тогда охотнѣе будете меня слушать.

Онъ наполнилъ наши стаканы и началъ:

— Первое замѣчаніе. Приходило-ли вамъ когда нибудь въ голову, что въ современномъ строѣ

художники—я разумѣю подлинныхъ художниковъ,—почти единственные люди, любящіе свою профессію?

— Это внѣ всякаго сомнѣнія, сказалъ Бурдель. Работа для насъ радость, суть жизни... но изъ этого не слѣдуетъ...

— Постойте! По моему, главный недостатокъ нашихъ современниковъ — отсутствіе любви къ своей профессіи. Они исполняютъ свою работу съ отвращеніемъ, кое-какъ. И такъ сверху до низу, на всѣхъ ступеняхъ общественной лѣстницы. Наши политическіе дѣятели видятъ только матеріальныя выгоды своего положенія, нисколько не интересуясь сущностью дѣла, благоденствіемъ своей родины.

Фабриканты забываютъ честь своей фирмы и поддѣлываютъ свои продукты; рабочіе, съ большимъ или меньшимъ правомъ, враждебно настроены къ предпринимателямъ и работаютъ кое какъ. Для всѣхъ, почти безъ исключенія, работа — горькая необходимость, проклятая барщина, тогда какъ она смыслъ нашей жизни, наше счастье.

Не думайте, однако, что всегда было такъ. Большая часть дошедшихъ до насъ предметовъ стараго режима, мебель, утварь, матеріи—очень добросовѣстно сдѣланы.

Для человѣка безразлично—работать хорошо или худо, я даже думаю, что первое улыбается ему больше, ближе подходитъ къ его натурѣ. Но онъ прислушивается къ хорошимъ и дурнымъ внушеніямъ, а теперь перевѣсъ на сторонѣ послѣднихъ.

РОДЭНЪ. ИЗМЯТАЯ ЛИЛІЯ.

А какъ подумаешь, насколько человѣкъ былъ бы счастливѣе, если бы работа для него была бы цѣлью жизни, а не выкупъ за нее!

Чтобы достичь этой переоцѣнки, надо бы только подражать художникамъ; я беру это слово въ самомъ широкомъ его смыслѣ, называя художникомъ всякаго, кто радостно дѣлаетъ свое дѣло. Если каждый ремесленникъ былъ бы художникомъ, плотникъ съ радостью прилаживалъ бы шипы къ гнѣздамъ, каменщикъ съ любовью гасилъ бы известь, а ломовикъ холилъ бы своихъ лошадей и не давилъ бы прохожихъ. Ну развѣ это не было бы идеальное общество, скажите?

Такой примѣръ, подаваемый художниками, могъ бы быть необычайно плодотворнымъ.

— Рѣчь защиты очень хороша, промолвилъ Деспіо. Бурдель, я беру свои слова назадъ и признаю твое право на пищу. Возьми, пожалуйста, вторично спаржи.

III.

Тогда я обратился къ Родэну:

— Мэтръ, сказалъ я ему, вы, безъ сомнѣнія, обладаете даромъ убѣжденія.

Но, въ сущности, къ чему доказывать значеніе художниковъ? Ихъ страстное увлеченіе работой могло бы, конечно, служить благотворнымъ примѣромъ, но произведенія то ихъ, развѣ они въ корнѣ не безполезны, и не оттого-ли мы ихъ такъ и цѣнимъ?

— Что вы хотите сказать?

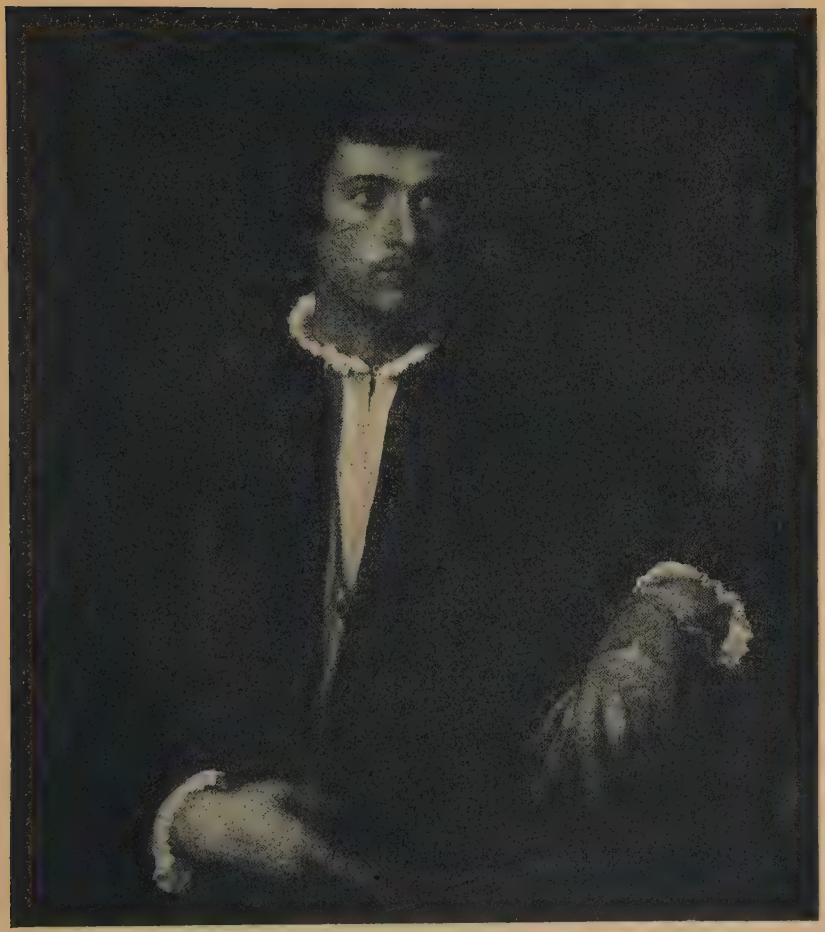
— А вотъ что: къ счастью, произведенія искусства не входятъ въ разрядъ полезныхъ вещей, т. е. они не идутъ въ пищу, изъ нихъ не сошьешь одежды и не выстроишь дома, и, вообще, не удовлетворишь никакихъ потребностей. Напротивъ того, искусство освобождаетъ насъ отъ порабощенія практической жизнью, открывая намъ міръ созерцанія и грезъ.

— Милый другъ, полезное очень часто не отличаютъ отъ безполезнаго.

Пусть называютъ полезнымъ все, что отвѣчаетъ нуждамъ нашей матерьяльной жизни, я съ этимъ согласенъ.

Но полезнымъ считаютъ теперь и роскошь,

РОДЭНЪ. ВЕСНА.



ТИЦІАНЪ. РАЗОРВАННАЯ ПЕРЧАТКА. (ЛУВРЪ).

кичливо выставляющую себя на показъ, для возбужденія зависти, а эта роскошь не только безполезна, но составляетъ ненужный, громоздкій балластъ.

Полезно то, что намъ даетъ счастье, т. е. созерцаніе и грезы. Съ этимъ слишкомъ мало счи-

таются въ наше время. Человѣкъ обезпеченный, увѣренный въ завтрашнемъ днѣ и способный мудро наслаждаться безчисленными чудесами, явленными его глазамъ и мысли, чувствуетъ себя богомъ на землѣ. Онъ радостно упивается прекрасными существами, жизнь которыхъ трепещетъ и бьется вокругъ него; чуткимъ сердцемъ онъ проникаетъ природу и радуется празднику весны, щедрой рукой расточающей зелень, цвѣты, пряные ароматы и пѣсни любви.

Кто изъ смертныхъ болѣе счастливъ, чѣмъ онъ?

Искусство безконечно полезно, если оно даруетъ намъ такія наслажденія.

Но тутъ дѣло не только въ интеллектуальныхъ наслажденіяхъ. Надо захватить глубже. Искусство указываетъ человѣку, для чего онъ живетъ. Оно раскрываетъ ему смыслъ бытія, освѣщаетъ жизненныя цѣли, помогаетъ ему уяснить свое призваніе.

Когда Тиціанъ изображалъ великолѣпную аристократію, гдѣ каждый ликъ, каждый жестъ, каждая складка одежды носитъ на себѣ печать надменнаго превосходства ума, власти и богатства, онъ предлагалъ венеціанскимъ патриціямъ тотъ самый идеалъ, къ которому они стремились.

Когда Пуссэнъ компановалъ пейзажи во славу Разума, до того ихъ линіи ясны и строги; когда Пюже напрягалъ мускулы своихъ героевъ, а Ватто укрывалъ своихъ прелестныхъ и печальныхъ влюбленныхъ подъ таинственной сѣнью зеленой листвы; когда Гудонъ заставлялъ своего Вольтера улыбаться, а свою Діану бѣжать; когда Рюдъ въ своей

ПЮВИСЪ ДЕ ШАВАННЪ. В. ГЮГО ПОДНОСИТЪ СВОЮ ЛИРУ ГОРОДУ ПАРИЖУ.

Марсельезѣ призывалъ къ защитѣ родины стариковъ и дѣтей,—великіе французскіе мастера отшлифовывали поочередно каждую грань нашей многогранной національной души; одинъ избралъ порядокъ, другой энергію, третій изящество, другіе, наконецъ, остроуміе, героизмъ, но всѣ, безъ исключенія, радость жизни и свободу дѣйствія, и тѣмъ возбуждали въ соотечественникахъ прирожденныя качества, отличающія нашу расу.

А развѣ величайшій художникъ нашего времени, Пювисъ де Шаваннъ, не поставилъ себѣ задачей пробудить въ насъ ту ясность духа, которой мы всѣ жаждемъ?

Въ его чудныхъ пейзажахъ священная природа какъ будто баюкаетъ у груди своей человѣчество, исполненное любви, мудрости, величія и вмѣстѣ съ тѣмъ простоты: развѣ это не удивительный урокъ для насъ? Помощь слабымъ, любовь къ труду, уваженіе къ великой

РОДЭНЪ. МОЛОДАЯ МАТЬ.

идеѣ, онъ все выразилъ, этотъ неподражаемый геній! Онъ озарилъ всю нашу эпоху. Посмотрите на его мастерскія произведенія, на святую Женевьеву, на Заповѣдный лѣсъ въ Сорбоннѣ, или на великолѣпное чествованіе Виктора Гюго на лѣстницѣ ратуши, и вы почувствуете душевный подъемъ и силу къ благороднымъ подвигамъ.

Художники и мыслители подобны безконечно нѣжнымъ и звонкимъ лирамъ. Вибраціи ихъ, вызванныя условіями данной эпохи, надолго передаются другимъ смертнымъ.

Конечно, мало кто способенъ оцѣнить красоту художественныхъ произведеній, но чувство, выраженное въ статуяхъ и картинахъ, въ концѣ концовъ, все таки просачивается въ толпу. Менѣе одаренные художники овладѣваютъ замыслами геніальныхъ мастеровъ и распространяютъ ихъ; писатели вліяютъ на живописцевъ, а живописцы на писателей; въ цѣломъ поколѣніи идетъ непрерывный обмѣнъ мыслей: публицисты, популярные романисты, иллюстраторы предлагаютъ толпѣ въ доступномъ видѣ открытія великихъ мыслителей. Представьте себѣ потокъ: вездѣ бьютъ ключи, журчатъ водопады, пока не образуется та широкая струя, которая представляетъ духовный обликъ даннаго времени.

Мысль, что художники отражаютъ только чувствованія своей среды, совершенно неправильна. Положимъ, оно было бы недурно. Всегда полезно поднести людямъ зеркало, чтобы помочь имъ разобраться въ себѣ. Но художники дѣлаютъ больше.

Многое они, конечно, почерпаютъ изъ сокровищъ, накопленныхъ преданіями, но они и сами умножаютъ этотъ кладъ. Они изобрѣтатели и путеводители.

Замѣтьте, въ подтвержденіе моихъ словъ, что мастера, большею частью, задолго предшествуютъ эпохѣ, гдѣ торжествуетъ ихъ идеалъ. Пуссэнъ написалъ много шедевровъ при Людовикѣ XIII, а величавый стиль его предвѣщаетъ уже характеръ будущаго царствованія. Томная грація Ватто какъ будто наложила свою печать на все царствованіе Людовика XV, а онъ жилъ при Людовикѣ XIV и умеръ при Регентѣ.

РОДЭНЪ. СЕСТРА И БРАТЪ.

Шардэнъ и Грезъ съ ихъ буржуазными семейными сценами предвѣщаютъ демократизацію общества, а жили они во время монархіи. Кроткій, душевно усталый мистикъ Прюдонъ отстоялъ свое право уйти въ себя, любить и мечтать, среди

оглушительныхъ трубныхъ гласовъ имперіи. Онъ былъ предтечей романтиковъ... А ближе къ намъ Курбэ и Миллэ: развѣ они не предрекли въ самый разгаръ второй имперіи труды и достоинства рабочаго класса, который при третьей республикѣ завоевалъ себѣ такое преобладающее мѣсто въ государствѣ?

Я не говорю, что художники создали великія теченія, предугаданныя ими. Я говорю только, что они безсознательно содѣйствовали ихъ образованію, принадлежа къ избраннымъ, указывающимъ новые пути. Въ числѣ этихъ избранныхъ, конечно, не одни художники, но и писатели, философы, романисты и публицисты.

Что художники вносятъ въ свое поколѣніе новыя идеи и новыя вѣянія—внѣ сомнѣнія: не даромъ же имъ такъ трудно добиться справедливой оцѣнки.

Вся жизнь ихъ иногда сплошная борьба съ рутиной. Чѣмъ они геніальнѣе, тѣмъ труднѣе имъ пробиться. Коро, Курбэ, Миллэ, Пювисъ де Шаваннъ, уже не говоря о другихъ, стали кумирами толпы только къ концу своей карьеры.

Нельзя безнаказанно дѣлать добро людямъ. Но, своимъ упорнымъ стремленіемъ обогатить человѣческую душу, мастера искусства заслужили, по меньшей мѣрѣ, чтобы имя ихъ было священно послѣ смерти.

Вотъ, друзья мои, что я хотѣлъ вамъ сказать о значеніи и пользѣ художниковъ.

Всѣ умолкли.

— Да, сказалъ я наконецъ, все это такъ, вы

забыли лишь одно: ваше собственное вліяніе на современниковъ и на все грядущее поколѣніе.

Прославляя такъ энергически наше внутреннее „я“, вы содѣйствовали эволюціи современной жизни.

Вы показали огромное значеніе, которое каждый изъ насъ придаетъ своимъ мыслямъ, своимъ привязанностямъ, своимъ мечтамъ и, часто, своимъ заблужденіямъ.

Вы воплотили влюбленный угаръ, дѣвственныя грезы, жгучесть желанія, головокружительныя думы, порывы, надежды, минуты удрученія.

Вы расширили таинственную область индивидуальнаго сознанія, и вы открыли намъ глаза на все, что живетъ въ насъ почти безсознательно.

Эта волна индивидуализма, захлестывающая наше старое общество, безъ сомнѣнія, измѣнитъ его понемногу. Мы научимся жить, согласно своему сердцу, и человѣчество стряхнетъ съ себя путы, тиранически связывающіе его личность.

Искренностью вашего искусства вы много поработали надъ постепеннымъ водвореніемъ новаго порядка.

— Вы слишкомъ увлекаетесь, отвѣтилъ, улыбаясь, Родэнъ. Одно я признаю—по мѣрѣ силъ я старался принести пользу, возможно ясно формулируя мое пониманіе людей и вещей, и я очень хотѣлъ бы убѣдить наше практическое общество, что мы, художники—по меньшей мѣрѣ ему также необходимы и полезны, какъ фабриканты и инженеры.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

		стран.
	Предисловіе	1
I.	Реализмъ въ искусствѣ	13
II.	Для художника все прекрасно въ природѣ	27
III.	Лѣпка	41
IV.	Движеніе въ искусствѣ	41
V.	Рисунокъ и краска	89
VI.	Женская красота	109
VII.	Души былыя, души современныя . . .	119
VIII.	Идея въ искусствѣ	145
IX.	Таинственное въ искусствѣ	173
X.	Фидій и Микель-Анджело	191
XI.	О значеніи художниковъ	217